Scholien zu den in diesem Museum Jahrg. IV H. III S. 393 ff. von Herrn Dr. Dübner herausgegebnen Versen des Tzetzes über die verschiedenen Dichtungsgattungen.

Es ist zwar eine geringe Freude, sich zum Commentator eines so albernen und unwissenden Schriftstellers zu machen als Joannes Tzetzes ist; indeß muß ein Alterthumsforscher wohl öfter einen großen Schutthaufen durchwühlen, um einige kleine Bruchstücke zu finden, die für die Wiederherstellung des Baues der antiken Welt brauchbar scheinen. Diese Hoffnung wird uns auch bei der Analyse der neulich zum erstenmal herausgegebnen Verse des Tzetzes nicht im Stiche lassen, indem diese neben vielen oberflächlichen und verkehrten Angaben doch auch einige schätzbare Winke aus ältern Literatoren enthalten, namentlich für die Oekonomie und Technik der alten Tragödie, worüber wir für unser philologisches Bedürfniß viel zu wenig Notizen aus dem Alterthum haben. Ich werde in den folgenden Bemerkungen mir erlauben, Erklärung, Kritik des Textes und Beurtheilung der Angaben des Tzetzes zu verbinden, aber dabei nur auf Sinn und Zusammenhang des Ganzen mein Augenmerk richten, und manche Fehler des Textes nicht berühren, zu deren sichrer Verbesserung eine genauere Kenntniß der sehr disharmonisch zusammengesetzten Ausdrucksweise des Tzetzes, so wie der Freiheiten seines Versbau's, gehört. Der Vers, in dem diese literarischen Erörterungen, so wie der schon früher herausgegebne Anhang zu den Chiliaden, geschrieben sind, ist der bekannte Byzantinische Senar, dessen sich nicht die damalige Volkspoesie, sondern die

Gelehrten (wenn man sie so nennen darf) der Zeit bedienten, in welchem η und ω immer lang, ε und ο kurz, α, ι und υ aber nach Belieben lang und kurz sind, wenn sie nicht durch Position lang werden, und in der Regel der Vers nur zwölf Sylben haben darf, wobei indeß einige Unregelmäßigkeiten mit unterlaufen, die vielleicht noch eine nähere Bestimmung zulassen.

Tzetzes theilt zuerst die ganze Poesie in acht Gattungen, welche er in den Versen 7 bis 11 zusammenfaßt und alsdann einzeln beschreibt. Es sind Lyrik, Komödie, Tragödie, Drama Satyrikon, Monodie, Dithyramb, Jambos und ποιητικὸν πᾶν ἀνώνυμον γένος, mit welchem Ausdrucke sonderbarer Weise das Epos bezeichnet wird. Daß diese Eintheilung nicht etwa von gelehrten Literatoren des Alexandrinischen Zeitalters herstamme, bedarf keines Beweises; sie übergeht wichtige Gattungen mit Stillschweigen, wie die Elegie und das Epigramm, und rechnet dagegen die Monodie, welche dem Drama angehört, als eine besondre Gattung. Was von der Lyrik im Allgemeinen gesagt wird, V. 15—17, und sich auch in den Prolegomenen des Isaak Tzetzes zum Lykophron findet, sollte vom Dithyramb gesagt sein; sowohl die fünfzig Choreuten als die Stellung im Kreise und der Siegespreis der Ochsen gehen nur den kyklischen Chor der Dithyrambopöen an, wofür es nicht nöthig ist die bekannten Belege von neuem anzuführen. Den Namen der Komödie leitet Tzetzes, wie schlechte Etymologen öfter thun, zugleich von drei Worten ab, nämlich von κῶμα, κώμη und κῶμος, und macht daraus eine Geschichte, wie arme Leute in Attika, die von den Vornehmen unterdrückt worden wären, ihre Beschwerden in der Zeit des Schlafes, κῶμα, in den Landorten, κῶμαι, ausgerufen hätten, und daraus auf Befehl des Rathes eine Lustbarkeit zur Erheiterung der Trinkgelage, κῶμοι, gemacht worden wäre. Doch ist auch diese schlechte Erfindung, die offenbar keinen andern Zweck und Grund hat, als drei Etymologieen mit einander auszusöhnen, von

Thomas Magister in dem Leben des Aristophanes p. XV Küster, und von dem Schriftsteller von der Komödie ebenda p. XII, so wie in Bekkers Anecd. Gr. T. II p. 748 angenommen worden. Daß τρυγῳδία der ursprüngliche Name für alle drei Gattungen, Tragödie, Komödie und Satyrdrama gewesen (B. 57), beruht nur darauf, daß Manche auch τραγῳδία von τρυγῳδία herleiteten, wie Tzetzes hernach (B. 119) selbst thut, und vor ihm auch bessere Schriftsteller gethan haben, wie Athenäos II S. 40 b. Euanthios de trag. et com. Thesaur. Ant. Graec. VIII p. 1683 b und Diomedes p. 484 Putsch. Dagegen braucht Aristophanes öfter, wie bekannt ist, den Namen τρυγῳδία und χορὸς τρυγῳδῶν für Komödie und komischen Chor auf eine Weise, daß der Ausdruck als durchaus unzweideutig erscheint; man kann nach seinem Gebrauche der Benennung nicht zweifeln, daß der „Hefengesang" eine spottende Benennung der Komödie und keiner andern Gattung war. Die Uebertragung des Namens der τρυγῳδία auf die Tragödie gehört erst einer Zeit und Richtung an, in der man die Geschichte der Tragödie nicht nach historischen Erinnerungen, sondern nach scheinbar natürlichen Voraussetzungen und seichten Etymologieen gestaltete. Ich muß gestehen, daß ich Alles zu den Erfindungen dieser Zeit rechne, ohne selbst die Verse der Ars poëtica des Horaz (274 f.) im Geringsten davon auszunehmen, wobei eine ländliche Aufführung und ein heiter komischer Charakter der ältesten Attischen Tragödie angenommen wird. Die Ueberlieferungen, welche die Farbe bestimmter, localer Erinnerung tragen, führen nach meiner Meinung alle dahin, daß die Tragödie von Anfang an an das Lenäon in der Stadt geknüpft war, und mit Cultusgebräuchen des Lenäenfestes zusammenhing, welche denen der Trieteriken und Omophagien in andern Gegenden von Griechenland nahe verwandt waren. Etwas Wildes und Groteskes, wie es den Bacchischen Feierlichkeiten dieser Art zukommt, lag gewiß im Charakter des Spieles; daraus mag man spä-

ter auf bäurische Rohheit und Lustigkeit geschlossen haben. Die Zeugnisse, welche von einer ländlichen Tragödie reden, können zum Theil schon aus sich selbst des Irrthums überführt werden, wie namentlich das bekannte Epigramm des Dioskorides (Anthol. Palat. VII, 410):

Θέσπις ὅδε, τραγικὴν ὃς ἀνέπλασε πρῶτος ἀοιδὴν
κωμήταις νεαρὰς καινοτομῶν χάριτας,
Βάκχος ὅτε τριττυῖ κατάγοι χορόν, ᾧ τράγος ἆθλον,
χὡττικὸς ἦν σύκων ἄῤῥιχος ἆθλον ἔτι.

Wenn hier *τριττυῖ* aus der Lesart der Handschrift *τριτθύν* von Welcker im Nachtrage zu der Schrift über die Aeschyl. Trilogie S. 246 richtig hergestellt worden ist — wie ich meine daß es am Tage liegt — und wenn Dioskorides diese Trittyen-Chöre bei der Tragödie des Thespis wirklich aus der Ueberlieferung geschöpft hat, so widerlegt er damit selbst schon die Annahme, daß Thespis sein neues Lied für die Landbewohner, *κωμῆται* oder eigentlich *δημόται*, von Attika gedichtet habe. Denn von den Trittyen ist bekannt, daß mit diesem Namen die ursprünglichen Phratrien als Drittel der vier alten Phylen, die in der Zeit des Thespis noch bestanden, bezeichnet wurden. Diese Phylen und Phratrien entsprachen aber durchaus nicht der Eintheilung des Landes in die Distrikte der Demen, indem sie allein auf die Geschlechterverfassung, und nicht auf die Wohnorte der Bürger gegründet waren. Es ist nach Allem, was wir über die ältere Phylen-Eintheilung von Athen wissen, undenkbar, daß die Trittyen bestimmte Landorte zu Versammlungsorten gehabt haben sollten, wo sie für sich ihre Feste gefeiert hätten, sondern, wenn die Trittyen zusammenkamen und Chöre für sich ausrüsteten, wie es hernach die zehn Phylen des Kleisthenes thaten, so konnte dies nur in der Stadt Athen geschehn. Auch ist es in der That sehr glaublich, daß die Chöre an den Lenäen und andern Festen, die später von den zehn Phylen gestellt wurden, vor Kleisthenes eine Sache der zwölf Trittyen und nicht

der vier Phylen waren, da die allgemeine Uebung der Tanzkunst und des Gesanges mehr den frühern als den spätern Zeiten angehört, und, wenn nur vier Chöre gestellt worden wären, zu wenige Bürger zur Darstellung ihrer orchestischen und musischen Kunstfertigkeit gekommen wären. So ist also die Erwähnung der Trittyen ganz an ihrem Orte; dagegen sind die Züge aus dem Landleben, welche Dioskorides damit verbindet, der Bock als Preis (nicht als Opfer) und der Korb mit Feigen als ein zweiter Preis, offenbare Uebertragungen von den Ursprüngen der Komödie, die den ländlichen Dionysien angehören, wie die zum Theil wörtliche Uebereinstimmung beweist, die zwischen dem Epigramm des Dioskorides und der Epoche der Parischen Marmor-Chronik (39) stattfindet, welche von der Erfindung der Komödie durch Susarion handelt: *Ἀφ' οὗ ἐν Ἀθήναις κωμωδῶν χορὸς ηὑρέθη* (nach Böckhs Herstellung), *στησάντων αὐτὸν τῶν Ἰκαριέων, εὑρόντος Σουσαρίωνος, καὶ ἆθλον ἐτέθη πρῶτον ἰσχάδων ἄρσιχος καὶ οἴνου ἀμφορεύς.*

Ich kehre zu Tzetzes zurück, der nach einem Versuche, die sittlichen Zwecke der Tragödie und Komödie nachzuweisen, in der Art, wie er die drei Gattungen der Komödie unterscheidet, eine enorme Unwissenheit an den Tag legt, von der man ihn auch durch keine Besserung des Textes befreien kann. Daß Aristophanes zur mittlern Komödie gerechnet wird, in welcher der Tadel versteckt gegeben worden sei, konnte Tzetzes nur sagen wenn er kein Stück des Komikers gelesen hatte; man würde ihm zu viel Ehre anthun, wenn man annähme, er habe dabei etwa den Aeolosikon des komischen Dichters vor Augen gehabt; vielmehr hat er nur die Angaben, die sich in sehr verwandter Art in den Scholien zum Dionys. Thrax, in Bekkers Anecd. Gr. II p. 749, bei dem Andronikos *περὶ τάξεως ποιητῶν* (Bekker's Anecd. Gr. III. p. 1461) und dem Anonymos bei Küster p. XXI finden, durch Flüchtigkeit und Unkunde in Verwirrung gebracht. Dieselbe gänzliche Unbe-

kanntschaft mit Aristophanes geht auch weiterhin aus den Bemerkungen des Tzetzes über die Parabase hervor.

Im Folgenden ist der Sinn etwas durch eine unrichtige Interpunktion verdunkelt. Die Verse 97—109 hängen so zusammen:

Τούτοις δὲ κοινὸν, τοῖς τρισὶ χοροστάταις,

nämlich dem tragischen, komischen und Satyr-Dichter,

ἐν τετραγώνῳ τῇ στάσει καθεστάναι,
τράγον τε πρὸς δώρημα τῆς νίκης φέρειν,
καὶ δημοσίαν τὴν τροφὴν ἐσχηκέναι,
μιμητικῶς τε πάντα δρᾷν τῇ θυμέλῃ,
ὅθενπερ ἐσχήκασι κλῆσιν δραμάτων·
(μίμους γὰρ ἐκτρέφοντες ἄνδρας θυμέλης
μιμητικοῖς ἔπραττον ἅπαντα τρόποις
ἀνδρῶν, γυναικῶν ἐκμιμούμενοι θέας·)
ταῦτα τὰ κοινὰ τῶνδε καὶ μεμιγμένα.
Διαφορὰν μάνθανε τῆς κωμῳδίας,
ἧς εἰκοσιτέσσαρες οἱ χορεργάται,
ἑκκαίδεκα δὲ σατύρων, τραγῳδίας.

Daß der Chor des Dramas ein viereckter war, bemerkt Tzetzes auch in den Prolegomenen zum Lykophron p. 1 P., so wie das Etymol. M. p. 764. Bekkers Anecd. Gr. p. 746, und Andre; und gewiß war dies einer der wesentlichsten Punkte zur Bestimmung der Beschaffenheit und der Bewegungen dieses Chors, nur daß es dem dramatischen Chore nicht so ausschließlich zukam, als Tzetzes glaubt (vgl. V. 16), da die Chöre der Lakonisten nach Athenäos V p. 181 c auch viereckige und doch gewiß keine dramatischen waren. Woher alsdann Tzetzes die Angabe eines tragischen und Satyr-Chors von sechzehn Choreuten habe, ist schwer zu sagen; alle andern Nachrichten, die in G. C. W. Schneiders Attischem Theaterwesen Anm. 142 am vollständigsten zusammenstehen, wissen nur von den Zahlen zwölf, vierzehn und funfzehn, und Tzetzes selbst hat in den angeführten Prolegomenen die Vierzehnzahl für die Tra-

gödie und das Satyrdrama angenommen, da es keinem Zweifel unterliegt, daß dort *ΙΑ* aus einer Verderbung von *ΙΔ* hervorgegangen ist. Vielleicht hat Jemand geglaubt, zur Funfzehnzahl noch den, darin schon enthaltenen Hegemon addiren zu müssen; oder der Ausdruck *τετράγωνος χορὸς* ist so verstanden worden, als forderte ein solcher Chor immer grade eine quadratische Zahl von Choreuten.

Die ferneren Bemerkungen des Tzetzes über den Unterschied der drei Hauptgattungen des Dramas enthalten fast nur Angaben, die schon früher vorgekommen sind. So ist auch die Entstehung der Komödie von neuem eben so, wie oben V. 26 ff., angegeben, nur kürzer, daher kein Zweifel sein kann, daß V. 117, wie V. 40, *κώμοις παρ' αὐτοῖς καὶ πότοις Διονύσου* zu schreiben ist.

Daß Tzetzes aus der Monodie eine besondre Art von Poesie macht, läßt sich von keiner Seite her rechtfertigen. Denn die Monodien, welche im Drama von der Bühne gesungen werden und einen Theil der Gesänge *ἀπὸ σκηνῆς* bilden, können nicht als eine besondre Dichtungsgattung angesehn werden; auf diese deutet aber Tzetzes mit den Worten hin:

γίνωσκε κυρίαν δὲ τὴν μονῳδίαν,
ὃ πανμόνος λέγῃ τις ἐν θρηνωδίαις,

wo für das seltsame *ὃ πανμόνος* — *ὅταν μόνος* zu schreiben ist. Was aber Tzetzes eine Monodie *κατὰ παράχρησιν* nennt, nämlich ein Drama wie Lykophrons Alexandra, daraus kann offenbar keine besondre von der Tragödie verschiedene Gattung gemacht werden. Doch ist schon darauf aufmerksam gemacht worden (von Welcker, im Museum IV, III S. 409), daß der oben schon angeführte Grammatiker Andronikos, aus dessen Schrift *περὶ τάξεως ποιητῶν* Bekker, Anecd. Gr. III p. 1461, Einiges mitgetheilt hat, dieselbe Definition der Monodie giebt.

Was Tzetzes über die Dithyramben und Jamben sagt, ist nicht aus der schlechtesten Quelle geschöpft, aber

enthält doch nur bekannte Sachen. Von der elendesten Beschaffenheit ist dagegen das Stück über das ἀνώνυμον γένος, worunter das Epos verstanden wird. Hier wird es auch sehr wahrscheinlich, daß Tzetzes den erwähnten Andronikos ausgeschrieben, besonders aus seinen Worten V. 169: λέξιν τε ποιὰν ἱστορικήν τε φράσιν. Hier ist das unbestimmte ποιὰν auf eine ganz alberne Weise gebraucht, während es bei dem Andronikos nur eine Ankündigung näherer Bestimmungen enthält: eine gewisse Ausdrucksweise, nämlich eine heroische, würdevolle und dem heroischen Metrum angemessene u. s. w. Die Worte sind: καὶ ποιὰ λέξις, ἤτοι ἡρωϊκὴ καὶ ἀξιωματικὴ καὶ τῷ ἡρωικῷ μέτρῳ ἁρμόζουσα, ἀλλ᾽ οὐ κατατετριμμένη καὶ χθαμάλη. Zugleich sieht man durch die Vergleichung dieser Stelle, woher das ποιητικὸν ἀνώνυμον γένος des Tzetzes stammt, nämlich aus dem Gebrauche mancher Grammatiker in Byzanz, nicht blos den Homer den ποιητὴς vorzugsweise zu nennen, sondern die epischen Dichter überhaupt schlechtweg als ποιηταὶ zu bezeichnen, und auf diese Weise die Poeten den Tragikern, Jambographen u. a. gegenüberzustellen. Auch in den Prolegomenen zum Lykophron heißen die Epiker κατ᾽ ἐξοχὴν ποιηταί.

Von dem zweiten Abschnitt der Jamben des Tzetzes, welcher speciell von der Komödie handelt, ist nach der großen Unbekanntschaft mit diesem Zweige der Literatur, die Tzetzes schon oben an den Tag gelegt, wenig zu erwarten. Er will angeben, wie viele Theile die Komödie habe, und in wieviel Stücke die Parabase zerfalle (καὶ παραβάσεως ὁπόσα τὰ μέρη ist zu schreiben, ohne τῆς und δὲ, vgl. V. 19). Die Theile der Komödie werden nach einer bekannten Abtheilung so angegeben: der Prolog bis zum Einzug des Chors; die Chorlieder; die Epeisodien zwischen den Chorliedern; die Exodos nachher. An dem Ausdrucke in V. 14. 15 ἐπείσοδος τρίτον δέ· τί δὲ τυγχάνει; λόγος μεταξὺ πλὴν μελῶν χοροῦ δύο ist kein Anstoß zu nehmen; Tzetzes verbindet auch in dem Abschn.

über die Tragödie V. 23 μεταξὺ πλήν. Weit weniger gelingt es unserm Grammatikos, mit der Eintheilung der Parabase ins Reine zu kommen. Bekanntlich sind die sieben Stücke, in welche eine vollständige Parabase zerfällt, das κομμάτιον, die eigentliche παράβασις, das μακρὸν oder πνῖγος, das μέλος, das ἐπίῤῥημα, das μέλος ἀντίστροφον und ἀντεπίῤῥημα. Man kann diese sieben Stücke mit Fug in zwei Massen theilen, die erste aus κομμάτιον, παράβασις und πνῖγος bestehend, bei welcher der Chor seine Stellung der Bühne gegenüber verläßt und nach einem kurzen Marsche an einen Platz gelangt, wo er sich mit dem Angesicht gegen die Zuschauer aufstellt; diese Ortsveränderung benutzt der Dichter der Komödie, um dabei den Chor von den Verhältnissen und Absichten des Dichters reden und das Publicum über seine Intentionen aufklären zu lassen. Die andre Masse, bestehend aus μέλος oder στροφὴ, ἐπίῤῥημα, μέλος ἀντίστρ. und ἀντεπίῤῥημα, enthält das, was der Chor in seiner neuen Stellung gegen die Zuschauer hin ausspricht, worin, zwischen lyrischen Ergüssen zum Ruhm und Heil der Stadt, politische Mahnungen und Rathschläge die Hauptstelle einnehmen. Die beiden Massen konnten sogar von einander durch einen Zwischenakt getrennt werden, wie es bekanntlich in Aristophanes Frieden und auf eine ziemlich ähnliche Weise in den Fröschen geschieht, wo die Gesänge des Chors und Vorträge des Koryphäos vor der Scene zwischen Dionysos, Xanthias und Aeakos den ersten Theil der Parabase bilden, und die übrige Parabase erst nach jener Scene eintritt. Freilich weicht hier die erste Masse sowohl hinsichtlich des Kommation als des Pnigos von der gewöhnlichen Form ab: allein Aristophanes gestattet sich auch sonst freie und mannigfaltige Variationen der Grundform in der Parabase, und der Charakter des anapästischen Hauptstücks stimmt doch mit der παράβασις im engern Sinne zu gut überein, als daß ich mit Genelli, Theater zu Athen S. 292, und Kolster de parabasi vet. com. p. 30 urtheilen möchte,

daß den Fröschen die erste Hälfte der Parabasis gänzlich fehle.

Es möge erlaubt sein, bei dieser Veranlassung noch etwas näher in die Anlage der Parabase und was damit zusammenhängt, in Aristophanes Fröschen einzugehn, da vielleicht daraus einiges Licht für die Geschichte der Komödie überhaupt gewonnen werden kann. Es ist nach den Andeutungen der alten Erklärer nicht zu zweifeln, daß in diesem Drama von V. 334: Ἴακχ' ὦ πολυτίμητ' ἐν ἕδραις ἐνθάδε ναίων, kein Chor sichtbar wurde, indem die Frösche als ein παραχορήγημα von dem hernach auftretenden, aber jetzt noch hinter oder unter der Bühne versteckten Chor ungesehen dargestellt wurden. 1) Das Lied, womit nun der Chor von V. 324 an auftritt, muß demnach eigentlich eine Parodos des Chors genennt werden, den Definitionen zufolge, welche die Alten von der Parodos geben, und die wir hernach genauer erörtern wollen. Auf der andern Seite hat dieser Chorgesang oder vielmehr Complexus von Chorgesängen, sowohl in seiner sehr mannigfachen Composition und metrischen Beschaffenheit als auch in seinem Inhalte sehr viel Abweichendes von andern parodischen

1) Ich verweise darüber auf Meiers de Aristoph. Ranis Commentatio prima (Ind. schol. in Univ. Hal. per hiemem 1836—37) p. IX. Die Schreibfehler der Scholien: παρηγορήματα, und im Cod. Rav. παραχορήματα zeigen deutlich auf παραχορηγήματα hin, und geben kein Recht, mit G. C. W. Schneider, das Attische Theaterwesen S. 126, vom παραχορήγημα und παρασκήνιον das παρηγόρημα als ein Drittes zu unterscheiden. Sondern παραχορήγημα heißt wohl Alles, was von Chorpersonen außer ihren gewöhnlichen Functionen geleistet wird, es sei daß sie Personen der Bühne oder einen andern nicht erscheinenden Chor ersetzen. Da der Chor in seiner eigentlichen Rolle in den Fröschen noch nicht erschienen ist, so lange man die Stimmen der Frösche hört, so konnten recht gut die gewöhnlichen vier und zwanzig Choreuten dazu gebraucht werden, und es bedurfte also dazu keines außerordentlichen Aufwandes des Choregen. Eben so ist es in dieser Beziehung in Aristophanes Frieden, wo der Chor als solcher erst V. 301. auftritt, offenbar zum Theil aus dem Grunde, damit die Stimmen einiger Choreuten vorher benutzt werden konnten, um V. 114—148 die im Hause verborgenen Töchter der Trygäos darzustellen. Der Scholiast nennt auch dieses Stück παραχορηγήματα, wie W. Dindorf mit vollem Recht für παραχωρήματα geschrieben hat.

Chorgesängen in der Komödie, und man merkt schon daran, daß er noch eine andre Bestimmung erfüllen soll, als die einer gewöhnlichen Parodos. Der Chor beginnt mit einem antistrophischen Liede in weichem Jonischem Versmaaß, worin Jakchos angerufen wird, den fröhlichen ausgelassenen Chortanz der Mysten, der alle Sorge und Bekümmerniß entferne, anzuführen. Dann gebietet er, durch den Mund des Koryphäos ohne Zweifel, in anapästischen Tetrametern allen Ungeweihten, welche die Orgien der Musen nicht geschaut haben oder Böses gegen das Vaterland im Sinne haben, sich hinwegzubegeben, und fordert sich selbst in freien anapästischen Versen, welche wieder antistrophisch geordnet sind, auf, die blumigen Wiesen zu betreten und dort zu spotten und die Soteira zu feiern. Hernach singt der Chor nach Aufforderungen, die natürlich auch von dem Koryphäos (oder zwei Koryphäen) gesprochen werden, ein antistrophisches Liedchen auf die Demeter als die Königin der heiligen Orgien und ein anderes in drei jambischen Strophen auf den Jakchos als Führer des Chors. Jene wird gebeten, zu bewirken, daß der Chor nach vielem Scherz und Spott, nach vielen lächerlichen und ernsthaften Reden als Sieger gekränzt werden möge; dieser, daß er den Chor geleiten möge, er habe ja auch um des lächerlichen und prunklosen Aussehens willen (ἐπὶ γέλωτι κἀπ' εὐτελείᾳ) dem Chor aufgeschlitzte Sandalen und Kleider, die das Nakte durchblicken lassen, gegeben. Hierauf geht der Chor unmittelbar, wie er es eben vorhergesagt, zur Verspottung einzelner Individuen über, und verhöhnt in fünf kleinen Strophen von jambischem Versmaaße den unächten Bürger und Demagogen Archedemos, den Pathicus Kleisthenes und den Kallias. Nach einem kurzen Gespräch, das in denselben Strophen auf komische Weise fortgeführt wird, und worin der Chor den Dionysos zur Thüre des Pluton zurecht weist, fordert zuerst der Koryphäos und dann der Chor selber in einem antistrophischen Liede sich von neuem auf, die blumigen Wie-

sen zu betreten, worauf den Geweihten und Frommen das heiterste Leben beschieden sei. — Fragt man, warum grade dieser Chor mit einem solchen Complex verschiedenartiger Lieder und Reden auftritt: so kann der Grund wohl nur in der besondern Bedeutung des Chors in den Fröschen gesucht werden. Es braucht aber wohl keines Beweises, sondern nur eines Fingerzeigs, daß die Rolle der seeligen Eingeweihten, die dieser Chor spielt, nichts ist als eine Maske, die er nach der Laune des Dichters bald vorhält bald auf die Seite schiebt, seine eigentliche Bedeutung aber die des komischen Chors überhaupt ist. Die Orgien, in die er geweiht ist, sind die der Musen; seine Lust und Ausgelassenheit ist die Freiheit des komischen Theaters; Jakchos ist Dionysos als Gott der Komödie, und der Sieg, um den der Chor die Demeter anfleht, ist der Preis, der dem besten Chor der Komödie ertheilt werden sollte. Am deutlichsten wird dies in den anapästischen Tetrametern ausgesprochen, worin derjenige aus dem Kreise der Eingeweihten weggewiesen wird, der nicht in den bakchischen Geheimdienst des stierverschlingenden Kratinos — eine Hindeutung auf die mystischen Omophagien des Dionysos-Bakcheios — aufgenommen worden; aber auch die andern Abtheilungen dieser Reihe von Liedern sind mit Anspielungen der Art durchzogen, und namentlich wird Dionysos in den Versen von den aufgeschlitzten Sandalen und Kleidungen der Chortänzer offenbar als der Gott, von dem die ganze Einrichtung der Komödie und so auch das Costüm des Chors in höchster Instanz ausgegangen, bezeichnet. Zwar haben schon alte Erklärer in der Stelle eine Anspielung auf die durch die damaligen Zeitumstände herbeigeführte Sparsamkeit der Choregen in der Ausrüstung des Chors gesucht; allein ein solcher Tadel würde sich gar nicht mit dem Hauptgedanken des ganzen Liedes, daß Dionysos selbst die Lust und Freiheit der Komödie begründet habe, in Uebereinstimmung bringen lassen. — Indem nun also Aristophanes den Chor, den er in diesem

Stücke einführt, überhaupt als den komischen Chor darstellen will, kann er dies gewiß auf keine bessere Weise erreichen, als daß er ihn so daherziehn und solche Lieder singen läßt, wie sie dem komischen Chor besonders zukommen und für ihn eigentlich charakteristisch sind, und auf die Weise gleichsam eine lyrische Urkomödie durch den Chor aufführt, wie sie in den Festgebräuchen des Dionysos- und Demeter-Cults gegeben war, und fortwährend die sanctionirte Grundlage der dramatischen Komödie bildete. Denn in der That ist dieses Stück der Frösche noch ein vollständigeres Nachbild jener ältesten Komödie, als selbst der phallische Gesang, den Dikäopolis an seinen ländlichen Dionysien in den Acharnern V. 263 anstimmt. Hier haben wir eben nur das φαλλικὸν ᾆσμα, an welches sich die Komodia anschloß; in den Fröschen aber wird recht deutlich, wie sich an solche lustigen Hymnen zu Ehren des Dionysos und verwandter Götter auch gleich Verspottungen einzelner Individuen anknüpfen konnten, grade so wie die Phallophoren nach Athenäos XIV p. 622 zuerst den Bakchos begrüßten und dann vorlaufend die, welche sie sich dazu ausersehn hatten, verhöhnten, und wie die Weiberchöre der Aegineten im Dienst der Damia und Auxesia nach Herodot V, 83 andre Weiber mit Spottreden neckten: Gebräuche, wie sie nicht blos der Komödie, sondern schon viel früher in Paros den Jamben des Archilochos ihre Entstehung gegeben hatten. Wir sehen also, wie in den Fröschen der Chor auf eine solche Weise auftritt, daß man den ganzen Charakter des komischen Chors schlechthin, in seiner ungebundnen Freiheit und zügellosen Lustigkeit, welcher aber doch die Beziehung auf die Religion zugleich einen Schimmer von Heiligkeit verleiht, darin erkennen soll, während dagegen in den andern Dramen des Aristophanes der Chor bei seinem Auftreten sogleich einen speciellen, durch die Handlung des Stücks gegebnen Charakter zeigt. Dadurch bekommt aber auch schon das Auftreten des Chors in den Fröschen eine große Aehnlichkeit mit der Parabase, da

die Parabase ja eben, wie W. H. Kolster gezeigt hat, der älteste und ursprünglichste Theil des komischen Dramas und gleichsam nur eine ernsthaftere und würdevollere Gestaltung der Urkomödie ist — wenn wir uns dieses früher sehr mißbrauchten Ausdruckes bedienen dürfen. Und hierin liegt offenbar der Grund, warum die eigentliche Parabase in den Fröschen, welche zweihundert Verse weiter eintritt, sowohl des anapästischen Stückes als auch aller Beziehung auf die dichterische Kunst und die besondern Tendenzen des Aristophanes entbehrt: Alles dies ist nämlich durch die obige Parodos schon vor weggenommen. — Die Frage, wie mit dieser Einrichtung der Parabase die räumliche Aufstellung des Chors zusammenhing, ist in Bezug auf die Frösche schwierig zu beantworten, und fordert wenigstens vorgängige Untersuchungen über die Bedeutung und Benutzung des Proskenions und der Orchestra im ganzen Verlauf dieses Stücks. So viel ist klar, daß während dieser parabasenartigen Parodos der Chor sich gegen die Zuschauer hinbewegte, sowohl bei den Anapästen: εὐφημεῖν χρή, als auch bei den jambischen Spottversen: βούλεσθε δῆτα κοινῇ. Alles bezieht sich darin auf das Publicum, und daß in den Anapästen der Koryphäos zuletzt den Chor selbst mit ὑμεῖς anredet, verträgt sich eben so gut mit der Richtung der Choreuten gegen das Theatron, wie gegen das Proskenion. Jedoch muß der Chor sich hernach gegen die Bühne hingewandt haben, da er an den Verhandlungen des Dionysos und Xanthias mit dem Aeakos ermunternden und berathenden Antheil nimmt. Dabei darf es aber nicht befremden, daß hernach, da die Personen der Bühne abgetreten sind, der Chor ohne das regelmäßige παραβαίνειν sich gleich wieder in dem ἐπίῤῥημα und ἀντεπίῤῥημα an die im Theater versammelten Bürger richtet. So nimmt auch in den Rittern des Aristophanes der Chor nach der ersten vollständigen Parabase durch Reden und Gesänge Antheil an dem Kampfe des Allantopoles mit dem Kleon, und trägt doch, nachdem die Bühne leer gewor-

den, eine zweite Parabase vor, die blos aus dem antistrophischen Melos und dem Epirrhema nebst Antepirrhema besteht, womit die Vögel in der Anlage der doppelten Parabase große Aehnlichkeit haben: während in dem Frieden die Parabase auf eine ähnliche Weise halbirt ist wie in den Fröschen, so daß die anapästische Hälfte mit einem spottenden antistrophischen Melos verbunden in der ersten Pause, und die trochaische beim zweiten Ruhepunkt der Handlung eintritt. Man sieht aus der Einrichtung dieser vier Stücke deutlich, daß es des παραβαίνειν nicht nothwendig bedurfte, um das ἐπίῤῥημα und ἀντεπίῤῥημα zu sprechen, sondern der Chor auch von seinem gewöhnlichen Platz aus sich gegen das Theatron herumwenden und die Zuschauer anreden konnte.

Um aber auf Tzetzes zurückzukehren, von dem es uns vergönnt sein wird mitunter ein wenig abzuschweifen: so schreibt er offenbar über die Parabasis sehr verschiedene Nachrichten zusammen, aus denen er selbst nicht klug werden konnte. Erstens giebt er an, daß der Chor gewöhnlich gegen die Bühne gerichtet gestanden habe, aber, wenn diese von den Schauspielern leer geworden war, sich gegen das Volk gewandt habe, dies habe Strophe geheißen; dann habe er sechzehn Tetrameter aus Anapästen gesprochen; hierauf die Antistrophe, und dann eben so viele anapästische Verse, Strophe und Antistrophe zusammen heiße Epirrhema. Welche Verwirrung hier herrscht, wie namentlich die erste Hälfte der Parabase mit der zweiten vermischt, und die Anapästen der ersten mit den sechzehn trochaischen Tetrametern der andern Partie confundirt werden, braucht kaum bemerkt zu werden. Der Grund dieser Verwirrung liegt aber darin, daß Tzetzes, und andre Grammatiker vor ihm, die Wendung, welche der Chor gleich am Anfang der Parabase macht, τὸ πρὸς τὸν δῆμον ἀποστρέφεσθαι, mit der Strophe oder dem Melos verwechselt hat, welche dem Epirrhema zunächst vorausging. Dieselbe falsche Annahme findet sich auch in der ersten Hypothesis zu den

Wolken, bei Küster p. 50 (ὅτε δὲ ἀπελθόντων τῶν ὑποκριτῶν τοὺς ἀναπαίστους διεξῄει, πρὸς τὸν δῆμον ἀπεστρέφετο, καὶ ἐκαλεῖτο τοῦτο στροφή): und es ist hier durchaus gegen den offenbaren, wenn auch absurden, Zusammenhang der Gedanken dieses späten Grammatikers, wenn Kolster in der angeführten Schrift über die Parabase p. 46 zwischen ἀπεστρέφετο und καὶ ἐκαλεῖτο eine Lücke annehmen will, in welcher von der ersten Abtheilung der Parabase, namentlich der παράβασις im engern Sinn, die Rede gewesen sein soll.

Hierauf kommt Tzetzes auf eine ganz andre Bedeutung des Ausdrucks παράβασις zu sprechen, nach welcher παράβασις mit πάροδος gleichbedeutend ist, und den Einzug des Chors bezeichnet:

Ἡ πάροδος ὅλη χοροῦ παράβασις. 2)

Diese Verwechselung von πάροδος und παράβασις läßt sich nach der verwandten Grundbedeutung der beiden Worte, die ein Danebenherziehn ausdrücken, leicht begreifen; sonst hatte indeß der Sprachgebrauch den Unterschied gemacht, daß πάροδος von dem Chor, der erst hereinzieht, und παράβασις von dem, der in der Orchestra herumzieht, gebraucht wurde. Mit andern Worten, bei der πάροδος zieht der Chor durch die offnen Seitenflügel der Orchestra an dem durch eine grade Linie abgeschnittenen Theile des Theatron oder der Sitzplätze hin; bei der παράβασις bewegte er sich aber im mittlern Theile der Orchestra an den im Halbkreise sich erhebenden Sitzreihen der Zuschauer dahin. Hier entsteht freilich eine Schwierigkeit durch die verschiedene Gestalt, die grade diesem Theil des alten Theaters von den Neuern gegeben wird, indem Einige solche offne Seitenräume der Orchestra zwischen dem Scenengebäude und dem Theatron annehmen, wie Genelli, welcher ihnen nur eine übermäßige Breite giebt, und Stieglitz,

2) Dieselben Worte: ἡ δὲ ὅλη πάροδος τοῦ χοροῦ ἐκαλεῖτο παράβασις, finden sich auch in der angeführten Hypothesis zu den Wolken: doch ohne daß dabei an πάροδος als Einzugslied gedacht wird, wie es bei Tzetzes geschieht.

Andre aber diesen Raum theils zur Bühne theils zu den Sitzplätzen schlagen, und die Rundung der Orchestra von allen Seiten schließen, wie Hirt, Donaldson, G. C. W. Schneider neuerlich gethan haben. Mir scheint die Richtigkeit der erstern Ansicht auf verschiedne Weise, aus Andeutungen der Grammatiker und der Analyse der Tragödien und Komödien, endlich auch aus den Ruinen der ältern Theater, erwiesen werden zu können: die Hauptsache bleibt aber immer die genaue Erklärung des von Vitruv V, 8 angegebnen Schema des Griechischen Theaters. Daß dieses auf zwei ganz verschiedne Weisen gedeutet worden ist, bringt ein Schwanken in die ganze Construction des alten Theaters, das man bei speciellen Untersuchungen oft unangenehm genug empfindet. Nach meiner Ueberzeugung kann indeß mit Vitruvs Worten nur das Schema bestehn, wie es Rhode (Formae ad Vitruvii lib. V tb. XI f. XII) und Stieglitz (Archäologie der Bauk. Th. II Abschn. II Fig. 18 u. S. 139) entworfen haben, wonach die drei Kreise, von denen Vitruvius spricht, von dem Mittelpunkt und den beiden Eckpunkten des Diameters der innern Orchestra aus, und zwar alle mit gleich großen Radien gezogen werden. Der Kreis aber, der vom linken Eckpunkt aus als seinem Centrum gezogen wird, trifft auf die linke, der Kreis vom rechten Eckpunkt auf die rechte Ecke des Prosceniums. Man sieht aus diesem Vitruvischen Schema deutlich, daß die Bühne oder das Proscenium sich nach beiden Seiten weit über den Kreis, der die innere Orchestra bildet, ausdehnt, und die Seitentheile oder Flügel derselben nicht diesem innern Kreise, sondern den Sitzplätzen, die ihn einschließen, gegenüber zu liegen kommen. Wie sehr diese langgedehnte Bühne, deren Tiefe nicht einmal ein Zehntel ihrer Breite beträgt, auf die Anordnung der Scenen und Stellung der Figuren in dem Griechischen Drama eingewirkt hat, und wie sich darin ganz derselbe Charakter der Gruppirung zeigt, der in den plastischen Werken der Griechen herrscht,

nämlich eine basreliefartige, weit auseinandergezogene Figuren-Stellung, verdiente wohl eine besondre sorgfältige Erörterung. Auch vorhandne Theater-Ruinen zeigen noch hin und wieder diese über den Kreis der Orchestra hinaus sich erstreckende Bühne, namentlich das größere Theater von Pompeji, welches doch weit mehr nach dem Schema des Griechischen als des Römischen Theaters bei Vitruv construirt ist. (S. *Mazois* les Ruines de Pompéi, ouvr. continué par M. *Gau*. P. IV pl. 31 ff.). Wenn nun aber die Bühne, nach dem Vitruvischen Schema, sich so weit über den Kreis der Orchestra hinaus erstreckte: so müssen nothwendig auch davor offne, freie Räume angenommen werden, die die Seiten-Partieen des Prosceniums von dem Theatron trennten, da diese doch unmöglich durch die emporsteigenden Sitzstufen verbaut und nach vorn zugeschlossen sein konnten. Wie die Einrichtung der Bühne es möglich machte, daß Personen schon in einiger Ferne herankommend erblickt worden, ehe sie die Mitte des Prosceniums erreichten: so muß auch die Orchestra entsprechende Seitenräume gehabt haben, durch die der Chor einen ziemlich langen Weg machen konnte, ehe er im Mittelpunkte der Orchestra erschien. Es scheint, daß diese Vorstellungsweise Manche darum befremdet, weil diese Seitenräume der Orchestra nicht von allen Schausitzen aus völlig überblickt werden können: aber dasselbe gilt auch von den Flügeln der Bühne; und da überhaupt keine Anlage eines Theaters für alle Plätze dieselben Vortheile gewährt: so mußte auch hier ein Theil der Zuschauer sich damit zufriedenstellen, daß er den Gesang des Chors eher vernahm, ehe er die Gestalten der Choreuten ansichtig wurde. Diese Seitenpartieen der Bühne sowohl als der Orchestra hießen πάροδοι; die Schauspieler kamen, wenn sie nicht durch die Thüren der Scenenwand, den Sitzplätzen gegenüber, auf die Bühne traten, durch die obern Zugänge (αἱ ἄνω πάροδοι, Plutarch Demetr. 34 vgl. Arat. 23), welche nur deswegen die obern genannt sein können, weil es auch untere, αἱ

κάτω πάροδοι, gab, durch welche der Chor einzog. Auf andre Weise werden diese Seitenflügel der Orchestra auch durch *παρασκήνια* bezeichnet: doch wollen wir diesen Ausdruck hier bei Seite lassen, da wir seiner nähern Bestimmung für das Folgende nicht bedürfen.

Von diesen *κάτω παρόδοις* ist nun auch das zu verstehen, was Tzetzes V. 34—38 vom Einzug des Chors sagt: daß er, wenn er aus der Stadt kommend gedacht werden sollte, durch die Räume des linken Bogenthors (*ἀψίς*) erschienen sei, wenn vom Lande, durch die Gegend des rechten, wobei er eine viereckige Stellung gehabt habe. Genau dasselbe sagt der Verfasser eines Lebens des Aristophanes bei Küster p. XIV, der überhaupt mit Tzetzes viel gemein hat, nur daß er Alles besser vorträgt: *εἰ μὲν ὁ χορὸς ὡς ἀπὸ τῆς πόλεως ἤρχετο, ἐπὶ τὸ θέατρον διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἀψῖδος εἰςῄει, εἰ δὲ ὡς ἀπ' ἀγροῦ διὰ τῆς δεξιᾶς.* Wir wissen, daß auch die Seitenzugänge der Bühne (*αἱ ἄνω πάροδοι*) auf diese Weise in die Gegend aus der Fremde und aus der Heimat gesondert waren, wie z. B. Vitruvius V, 7 sagt: Secundum ea loca (wo die Periakten stehen) versurae sunt procurrentes (die im rechten Winkel vorspringenden Seitenmauern der Bühne), quae efficiunt una a foro, altera a peregre, aditus in scenam. Auch versteht sich wohl von selbst, daß diese dem Griechischen Theater so eigenthümliche Orts-Symbolik durchaus sich consequent geblieben sein müsse, mit andern Worten, daß die Voraussetzung, rechts liege das Land und die Fremde, links die Stadt, in Bezug auf Bühne und Orchestra ganz gleichförmig statt gefunden habe. Hiermit stimmt auch vollkommen, daß von den beiden Thüren in der Scenenwand, welche rechts und links von der mittelsten oder königlichen lagen, die zur Rechten nach Pollux die Gastzimmer (*ξενών*) anzuzeigen pflegte; es war natürlich, daß diese nach der Gegend hin gelegt wurden, von wo man sich die Fremden herkommend dachte. Noch bestimmter spricht für unsre Annahme, daß von den beiden

Periakten, welche auf der Griechischen Bühne gewisse Veränderungen in der Decoration hervorbrachten, nach Pollux die zur Rechten solche Gegenstände darstellte, welche außerhalb der Stadt lagen (τὰ ἔξω πόλεως), die zur Linken aber Erscheinungen aus der Stadt, besonders auch aus dem Hafen einführte (τὰ ἐκ πόλεως, μάλιστα τὰ ἐκ λιμένος). Hiermit bildet aber das, was derselbe Pollux über die Bedeutung der πάροδοι des Prosceniums sagt, einen sehr unangenehmen Mißklang, indem darnach die rechte Parodos die Ankunft vom Lande oder aus dem Hafen oder aus der Stadt, die linke aber anderswoher bezeichnet haben soll. Dieses „anderswoher" ist offenbar ganz ohne Sinn, denn wenn es etwa das Ausland im Gegensatz der Heimat andeuten soll, so konnte doch Niemand von da kommend gedacht werden, ohne vorher über das Meer oder durch das platte Land, welches die Stadt umgab, seinen Weg genommen zu haben. Offenbar bildet nur Stadt und Land hier den Gegensatz, dem sich alles Andre anreiht und unterordnet; auch giebt Vitruv, der deutlich aus derselben Quelle schöpft wie Pollux, nur die beiden Richtungen: a foro, und: a peregre, an. Hiernach muß wohl angenommen werden, daß der Text bei Pollux IV, 19, 126 ursprünglich so geheißen habe: τῶν μέντοι παρόδων ἡ μὲν δεξιὰ ἀγρόθεν, ἡ δὲ (dafür liest man blos ἢ) ἐκ λιμένος ἢ ἐκ πόλεως ἄγει, und die Worte: οἱ δὲ ἀλλαχόθεν πεζοὶ ἀφικνούμενοι κατὰ τὴν ἑτέραν εἰσίασιν, auf eine unverständige Weise interpolirt sind, womit indeß nicht behauptet werden soll, daß im Text des Pollux selbst corrigirt werden müsse, sondern die andre Möglichkeit offen gehalten wird, daß dieser Grammatiker, der die trefflichsten Quellen nicht immer auf die beste Weise benutzt hat, sein Original mißverstanden und durch jenen Zusatz verdorben haben könne.

Wollen wir aber uns aus diesen in Uebereinstimmung gebrachten Angaben eine bestimmte Vorstellung von der Sache bilden: so ist vor allen nöthig, daß wir die Frage beantwor-

ten, von welchem **Standpunkt aus** dies Rechts und Links zu nehmen sei. Es scheint vielleicht am natürlichsten, daß diese Ausdrücke im Sinne der Zuschauer zu nehmen sind, welche die Bühne grade vor Augen haben; aber unverächtliche Gründe führen zum entgegengesetzten Resultat. Erstens werden die Ausdrücke Rechts und Links in demselben Sinne auch von den Thüren der Scenenwand gebraucht, die der mittlern oder königlichen zunächst lagen, und hier kann man doch nicht wohl einen andern Standpunkt nehmen, als den der heraustretenden Schauspieler. Dazu kommt, daß zur Thüre rechts der Deuteragonist, links der Tritagonist hervortrat; offenbar sollte der Deuteragonist auf die rechte Seite des zur mittlern Thüre hervorgetretnen Protagonisten zu stehn kommen, um als der zweite an Würde und Bedeutung bezeichnet zu werden. Ueberdies ist wohl nicht zu zweifeln, daß diese Orts-Symbolik vom Athenischen Theater, der Geburtsstätte des tragischen Drama in Griechenland, ausgegangen ist, und daß dabei die Lage dieses Theaters gegen Stadt und Land selbst berücksichtigt worden ist. Nun lag aber das große Athenische Theater des Dionysos an die Südseite der Akropolis angelehnt, so daß das eigentliche Theatron in den Felsen eingehölt war (wie noch jetzt die Beschaffenheit des Felsenhügels zeigt), und das Scenengebäude nach Süden angebaut war. Von diesem Scenengebäude aus lag der größere Theil der Stadt, namentlich der Markt im Kerameikos, unterhalb der Propyläen, so wie die Hafenstadt, links; dagegen das Land Attika größtentheils zur Rechten. Hievon nahm man offenbar den Anlaß, den beiden Richtungen jene allgemeine und durchgängige Bedeutung zu geben. Auch war eine solche Rücksicht auf die wirkliche Lage des Athenischen Theaters, und namentlich auf die Himmelsgegenden, dem Drama nicht fremd; wie schon anderwärts bemerkt worden ist (Eumen. S. 82), finden sich bei Sophokles und Euripides Stellen, wo der Chor in Hemichorien getheilt sich nach der östlichen und westlichen Gegend, das heißt nach der

einen und der andern Parodos, entfernt. Uebrigens muß ich bemerken, daß G. C. W. Schneider in der sehr nützlichen, wenn auch nicht durchaus mit gleicher Sorgfalt ausgearbeiteten Schrift „Das Attische Theaterwesen" sich bei dieser Frage in der Anm. 113) S. 91 und 185) S. 189 nicht gleich bleibt, sondern ohne Noth bald den Standpunkt von der Bühne bald vom Theatron nimmt. Auch erklärt er Anm. 87) S. 67 die Worte der Vita Aristoph. ἐπὶ τὸ θέατρον διὰ τῆς ἀριστερᾶς ἁψῖδος εἰςῄει, auf eine sehr gezwungene Weise: „die Richtung nach dem Theatron oder den Zuschauern genommen"; aber, wie auch die Vergleichung des Tzetzes zeigt, bezeichnet Theatron hier das Gebäude im Ganzen, durch welches der Chor durch das linke Portal eintritt.

Indessen bleibt immer noch eine Schwierigkeit übrig, die wir hier zu heben suchen wollen. Der tragische Chor bestand bekanntlich aus drei Reihen (στοίχοις), deren jede gewöhnlich fünf Choreuten enthielt, und von denen eine die linke, und eine andre die rechte hieß. Von diesen Reihen, wird ferner berichtet, war die zur Linken die vorzüglichste, weil sie dem Theatron die nächste war, wie die zur Rechten dem Proskenion. S. Photios s. v. τρίτος ἀριστεροῦ. Schol. Aristid. p. 555 Dindorf. Es ist klar, daß hier die Ausdrücke links und rechts nicht in dem Sinne wie vorher genommen, und auf die Richtung der Schauspieler vor der Scenenwand bezogen, sondern aus der Stellung der Choreuten gegeneinander erklärt werden können. Damit aber von drei Reihen eine die linke und eine andre die rechte genannt werden könne, müssen sie alle eine gemeinschaftliche Spitze haben, und nach einer Richtung hingewendet sein. Dies konnte aber nur der Fall sein, während der Chor sich fortbewegte, beim Einzug in die Orchestra; denn wenn der Chor in der Orchestra aufgestellt war, mußte diese Richtung nach dem einen Flügel aufhören; die Choreuten waren nun alle nach der Bühne zugewandt (s. die Stellen über die Parabase), und mußten sich auf symmetrische

Weise um einen Punkt gruppiren, der in dem Diameter der Orchestra, welcher im rechten Winkel auf die Bühne traf, gelegen war. 3) Hieraus folgt, daß der Chor auf solche Weise in die Orchestra einzog, daß seine linke Reihe gegen die Zuschauer, die rechte gegen das Proscenium gewandt war, daß er also durch die Parodos zur Linken kam. Wie verträgt sich dies aber mit der Angabe, daß der Chor, nur wenn er aus der Heimat kam, durch die linke, wenn er aus der Fremde, durch die rechte Parodos eingezogen sei? Ich glaube sehr gut, wenn man nur auch hier den Grundsatz: a potiori fit denominatio, gelten läßt. Daß der Chor aus den Bewohnern des Orts, wo die Handlung vorgeht, genommen wird, folgt so natürlich aus dem ganzen Begriff des Chors, daß Chöre, die beim Beginne des Dramas eben erst aus der Fremde kommen, immer nur eine seltne Ausnahme machen konnten, wenigstens in der durch Sophokles und Euripides ausgebildeten Form der Tragödie. Auf diese beziehn sich aber hauptsächlich die Nachrichten, die wir bei den Grammatikern über die Einrichtung des Chors finden, wie z. B. der Hegemon der dritte der linken Reihe, der τρίτος ἀριστεροῦ, nur in dem Chor der Fünfzehn sein konnte, nicht in dem ältern und antiquirten Chor des Aeschylos. So finden wir allerdings bei Aeschylos, wo der Chor noch weit mehr ein thätiger Theilnehmer an der Handlung und kein κηδευτὴς ἄπρακτος ist, wie es Aristoteles (Problem. 19, 48) verlangt, in drei erhaltnen Stücken, den Eumeniden, Hiketiden und dem Prometheus, Chöre, die aus

3) Daß dieser Punkt von dem τρίτος ἀριστεροῦ, dem Hegemon des tragischen Chors, eingenommen wurde, der durch die Stellung des Chors zwischen Proskenion und Theatron von selbst in diesen Diameter zu stehen kam, und daß die erhöhte Stellung, welche der Hegemon eben so als Lenker wie als Sprecher des Chors bedurfte, durch die Thymele, die sich mitten auf der Orchestra befand, gegeben war, sind Ergebnisse der Erörterungen in den Abhandl. zu den Eumen. S. 80 ff, an denen ich auch gegenwärtig in diesem Stücke nichts zu bessern wüßte. Eine Schwenkung, wodurch der von der linken Seite kommende Chor nun auf einmal von der rechten kommend erschienen wäre, würde einen sehr sonderbaren Eindruck gemacht haben.

der Ferne oder Fremde kommen. Bei Sophokles dagegen kommt der Chor immer aus dem Orte, wo das Stück spielt, wovon auch die Salaminischen Schiffer im Ajas keine Ausnahme machen, da diese aus dem Lager der Griechen herbeikommen. Nur im Philoktetes scheint der Chor gleich mit dem Anfange des Stückes mit den beiden Helden, Neoptolemos und Odysseus, aus der Fremde zu kommen: aber doch schwerlich durch die untere Parodos der rechten Seite, da von einem besondern Einzuge des Chors, der aus Begleitern des Neoptolemos besteht, keine Spur ist. Vielmehr muß hier der Chor sich in unmittelbarer Nähe des Neoptolemos befinden, und im Anfang auf der Bühne selbst seine Stelle haben; und es möchte die angemessenste Vorstellung wohl die sein, daß die beiden Helden bereits mit dem Chore zusammen auf der Bühne stehen, wenn diese durch den herabgelassenen Vorhang sichtbar wird. 4) Unter den Euripideischen Stücken sind es nur der Jon und die Bakchen, wo der Chor aus der Fremde in die Orchestra hereinkommt, denn in den Hiketiden besteht der Chor zwar auch aus nicht einheimischen Frauen, aber diese sind schon vor dem Beginn des Stückes als schutzflehende in Eleusis angelangt; eben so sind die Phönicischen Jungfrauen in dem gleichnamigen Stücke nicht eben erst nach Theben gekommen, sondern dort schon einige Zeit zurückgehalten worden; und in der Iphigeneia in Aulis kommt der Chor, obwohl aus Jungfrauen aus Chalkis bestehend, doch zunächst aus dem Griechischen Lager, welches die Stelle der Stadt vertritt. Ja es muß wohl die Frage sein, da diese Dichter es sichtlich immer so einzurichten suchen, daß der Chor von der heimatlichen

4) Freilich muß in Sophokles Philoktetes angenommen werden, daß der Chor das Gespräch des Odysseus und Neoptolemos im Anfange des Stückes nicht angehört habe, da er im Verfolg nicht blos des Platzes, wo Philoktetes Höle liegt, sondern auch des ganzen von Odysseus angelegten Planes sich unkundig zeigt. Indessen könnte dabei doch der Chor in die entfernteren Gegenden des Proskenions vertheilt den Zuschanern schon sichtbar gewesen sein. Wie man aber darüber auch urtheile: ändert dies in der Hauptfrage nichts.

Seite hereinkommen könne, ob nicht Euripides auch im Ion und den Bakchen vorausgesetzt habe, daß der Chor der Athenerinnen in jenem Stücke sich schon vorher in Delphi, und der der Lydischen Bacchantinnen in dem letztern Drama bereits in Theben aufgehalten habe, und also auch nicht eben erst jetzt aus der Fremde komme. Wie man aber auch hierüber entscheiden möge: so ist so viel klar, daß in der Regel der Chor des Sophokles und Euripides (so wie auch der Aristophanische) aus der Heimat und darum von der linken Seite auf die Orchestra kam, und demgemäß die Reihe links, den *ἀριστερὸς στοῖχος*, beim Einzuge den Zuschauern zuwandte. Und auf diese Weise ist aller Streit unter den Zeugnissen völlig beseitigt.

Nach diesen Angaben über die Parodos — von der wir übrigens bei dem Abschnitt über die Tragödie noch in andrer Beziehung reden müssen — kommt Tzetzes wieder auf die eigentliche Parabasis der Komödie zurück, welche der Chor aufführe, wenn die Schauspieler die Bühne verlassen hätten. Was Tzetzes von den sieben Theilen derselben angiebt, ist aus ganz guter Quelle geflossen, und im Ganzen richtig, wenn man einige Verworrenheit im Vortrag abrechnet, die im Einzelnen zu rügen zu sehr aufhalten würde. Nur ist zu bemerken, daß die Interpunction nach V. 42 vor diesen Vers zu setzen ist. Tzetzes ist aber selbst mit der bessern Quelle, der er hier gefolgt ist, schlecht zufrieden, und indem er das eben Vorgetragne nach den obigen, verkehrten, Angaben zu berichtigen glaubt, bringt er heraus, daß die Strophe und Antistrophe mit dem Epirrhema und Antepirrhema einerlei sei, und trennt dagegen, um die Siebenzahl der Theile nicht zu verlieren, die Ode von der Strophe, indem er jene für einen Gesang an die Götter (*πρὸς θεοὺς*, wie auch V. 64 zu schreiben ist) 5), diese für eine an die Menschen gerichtete Rede erklärt.

5) Auch die spätere Collation von Hr. D. Dübner giebt hier *πρὸς θεούς*. S. Rhein. Mus. Jahrg. V H. I S. 155.

In den darauf folgenden Bemerkungen über den Unterschied der alten und neuen Komödie, die sonst nichts Neues enthalten, spielt Tzetzes mit dem Gegensatze der alten Attischen γλῶσσα und der neuern γλῶττα. Aber er hat sehr Unrecht, jenes der alten Komödie beizulegen, da bekanntlich dies Boeotische ττ bereits in Perikles Zeit in den täglichen Gebrauch der Attischen Rede kam, und sogleich von den Komikern, wie schon von Kratinos, in den Dialog auf der Bühne eingeführt wurde, während die tragische Poesie und der höhere historische Styl des Thukydides den alten Ionischen Gebrauch des σσ festhielten. 6)

Die Notiz, welche Tzetzes hier anfügt, über die σκαμβὰ μέλη, betrifft offenbar die Skolien, deren Name genau auf dieselbe Weise erklärt wird, wie hier die σκαμβὰ μέλη. S. die Stellen bei Ilgen Σκόλια h. e. Carmina conviv. p. CXLIX sqq. und bei Ulrici Geschichte der Hellenischen Dichtkunst Bd. II S. 377 ff. Was aber den Tzetzes veranlaßt habe, für den Ausdruck σκολιὸς den ziemlich gleichbedeutenden σκαμβὸς zu setzen, und daraus eine neue willkührliche Benennung dieser Gattung von Liedern zu machen, ist schwer zu errathen.

Wir kommen zum dritten und unstreitig dem wichtigsten Abschnitte der στίχοι des Tzetzes, worin er von der tragischen Poesie handelt. Es ist gleich ein großer Vortheil, daß Tzetzes hier seine Gewährsmänner, aus denen er wenigstens einen Theil seiner Nachrichten geschöpft habe, selbst angiebt, und zwar zuerst den Eukleides. Dieser Eukleides ist aller Wahrscheinlichkeit nach derselbe, der in den Scholien zur Ilias, aus dem codex Lipsiensis, über die Construction und den innern Zusammenhang von Il. A, 4. 5 angeführt wird, 7) und scheint nach Allem kein ungelehrter Grammatiker

6) Die erwähnte spätere Collation bestätigt indessen diesen Gegensatz von γλώσσης und γλώττης nicht; Tzetzes hat auch das erstemal γλώττης. Damit verschwindet zugleich eine Feinheit und ein Irrthum.

7) Pollux Anführungen des Eukleides, III, 82 e cod. Iungerm. und VI, 161, beziehn sich, wenn sie richtig sind, auf einen ältern

gewesen zu sein. Viel bekannter ist freilich der **Krates**, der von Tzetzes V. 145 mit dem Eukleides verbunden wird, indem darunter gewiß Krates von Mallos verstanden wird, der außer seinen Studien zum Homer auch bisweilen als Erklärer der Dramatiker vorkommt, und sehr wohl in Commentaren der Art auch die Einrichtung der Stücke im Ganzen berücksichtigt haben kann.

Indem nun Tzetzes sich bemüht, die Theile der Tragödie anzugeben, beginnt er ganz richtig mit dem Hauptunterschiede des *σκηνικὸν* und *χορικόν*, und theilt ein jedes wieder eben so richtig in Gesang und Rede, *ᾠδή* und *λέξις*. Die *λέξις* scheidet er wiederum in *μέτρον* und *περίοδος*, auf eine eigenthümliche und auffallende Weise, die auch durch die Wiederholung derselben Eintheilung, V. 79 und 165 ff., nicht mehr ins Klare gesetzt wird. Soviel ist klar, daß *περίοδος* hier in dem Sinne zu nehmen ist, wie bei Hephästion und andern alten Metrikern, wo es Reihen aus drei oder mehrern Füßen bezeichnet, die zu größern Versen verbunden werden, welche nach einem bestimmten Gesetz wiederkehren. Auch Marius Victorinus p. 2498 setzt *περίοδος* und *μέτρον* sich untereinander entgegen, indem er sagt: *Περίοδος* dicitur omnis hexametri versus modum excedens, unde ea quae modum et mensuram habent metra dicta sunt. Hiernach paßt aber der Ausdruck *περίοδος* weit mehr zur Bezeichnung der längern Reihen-Verbindungen in der Chor-Poesie des Pindar und der Tragiker (wie auch Festus p. 33 Urs. sagt: Perihodos dicitur in carmine lyrico pars quaedam); und man begreift nicht, wie Tzetzes die *λέξις* eintheilen kann in das *μέτρον*, welches aus Trochäen und Jamben bestehe, und die *περίοδος*, welche auch Jamben und Anapästen enthalten soll; wenn nicht eben dieser letzte Umstand vermuthen ließe, daß der Gewährsmann des

Eukleides, der wegen einzelner seltner Ausdrücke angeführt wird. Der alte Eukleides bei Aristot. Poet. 22 und andre von Fabricius angeführte gehören nicht hieher.

Tzetzes unter den periodischen Maaßen besonders anapästische Systeme verstanden habe, die wohl zur λέξις gerechnet werden konnten, wenn sie auch nicht grade im Tone gewöhnlicher Diction vorgetragen wurden. Das μέτρον, d. h. also die aus jambischen und trochäischen Versen der gewöhnlichen Art bestehende Rede, theilt Tzetzes in den Prologos, die Epeisodia und die Exodos, und definirt diese Abtheilungen grade so, wie Aristoteles Poet. 12. Hierauf wendet sich Tzetzes wieder zur ᾠδή, und läßt die σκηνικὴ ᾠδή ungetheilt, wie auch sonst die Gesänge von der Bühne τὰ ἀπὸ τῆς σκηνῆς, als eine Gattung angegeben werden; dagegen theilt er die Gesänge des Chors in fünf Gattungen, die er einzeln als πάροδος, στάσιμον, ἐμμέλεια, κομμὸς, ἐξοδούμενα aufführt. Diese Eintheilung ist nun, wie bekannt, nicht die Aristotelische, und eben so wenig ist sie aus Eukleides genommen (s. V. 61), dessen Ansicht wir weiter unten (V. 95 ff.) kennen lernen; sondern besteht vielmehr aus durchaus heterogenen Angaben, die Tzetzes nach seiner Weise ganz roh und mechanisch aneinandergefügt hat.

Indem wir hierauf die einzelnen angegebnen Gattungen, den Tzetzes theils erklärend theils berichtigend, durchgehn, beginnen wir mit der Parodos, wobei die Gelegenheit wahrzunehmen ist, schon anderwärts geführte Untersuchungen weiter zu begründen und zu entwickeln. Was Tzetzes über die Parodos sagt, zerfällt in drei Angaben, die auch offenbar aus drei verschiedenen Quellen stammen. Zuerst definirt er sie als einen Gesang des Chors, wodurch den Zuschauern deutlich wird, auf welchen Anlaß überhaupt die Versammlung des Chors stattfinde, und wie er mit der tragischen Handlung in Berührung komme (τοῖς θεαταῖς δεικνύει, δι' ἣν ἀφορμὴν ἡ χοροῦ κοινωνία ἐγγίνεται, τῶν εἰς τὸ δράματος πάθος). Dies ist dieselbe Definition, welche in der Hypothesis zu Aeschylos Persern gefunden wird: τῶν δὲ χορῶν τὰ μέν ἐστι παροδικὰ, ὡς ὅτε λέγει, δι' ἣν αἰτίαν πάρεστιν, ὡς τὸ· Τύριον οἶδμα

λιποῦσα (Eurip. Phöniss. 210). In den folgenden Worten des Tzetzes *ἄλλου χοροῦ λέξις τε πρώτη τυγχάνει* (wo *τε* an der dritten Stelle dem sonst vorkommenden Sprachgebrauch des Tzetzes ganz angemessen ist), ist nur *ἄλλου* in *ὅλου* zu verändern, um die Aristotelische Definition: *χορικοῦ πάροδος ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ*, herzustellen. Daß aber Aristoteles hier den gewiß absichtlichen Ausdruck *λέξις* wählt, scheint schon im Alterthum Widerspruch erregt zu haben, daher Tzetzes nun an der dritten Stelle die Begriffsbestimmung des Eukleides anführt, der die Parodos eine *ᾠδή*, keine *λέξις*, nenne, und zwar einen Gesang, den der Chor zuerst beim Einzuge selbst singe, wie: *Σίγα, σίγα, λευκὸν ἴχνος ἀρβύλης* (Eurip. Orest 140). Dies ist dieselbe Definition, welche in den Scholien zu Eurip. Phön. 210 gegeben wird: *πάροδος δέ ἐστιν ᾠδὴ χοροῦ βαδίζοντος ᾀδομένη ἅμα τῇ εἰσόδῳ* (nicht *ἐξόδῳ*), *ὡς τό· Σίγα, λεπτὸν ἴχνος ἀρβύλης τιθεῖτε.* Wenn nun Tzetzes hierauf meint, daß diese Erklärungen wohl dasselbe mit verschiedenen Worten besagten (V. 42 vgl. 57): so irrt er doch, denn die zuletzt angeführte Parodos ist eine Art von Kommos, der von der Elektra und einzelnen Personen des Chors gesungen wird, und paßt also nicht zu Aristoteles Definition: *ἡ πρώτη λέξις ὅλου χοροῦ.* Ganz ähnlicher Art ist offenbar der Gesang, den als Parodos, neben jenem aus dem Orest, der Scholiast zu Hesiods Schild in der Schellersheim'schen Handschrift (bei Creuzer Meletemm. p. 65 und in den Wiener Jahrbüchern LXI S. 190) aus Euripides „Alkmäon durch Korinth" anführt, und dessen Anfang wohl so lautete:

φίλαι, φίλαι, πρόβατε, μόλετε·
τίς ὅδε, ποδαπὸς ὁ ξένος Κορινθίοις
ἔμολεν ἀγχίαλοις.

Ueberhaupt möchte es wohl nicht möglich sein, alle Definitionen der Parodos und alle Lieder, die als solche von alten Schriftstellern und Erklärern angegeben werden, unter einen Begriff zu bringen; aber das halte ich doch für mög-

lich, eine Grundvorstellung zu finden, aus der sich auch die abweichenden Anwendungen dieses technischen Ausdrucks auf eine natürliche Weise entwickeln lassen. Diese Grundbedeutung fasse ich so auf, daß Parodos ursprünglich und eigentlich alles das bedeutet, was ein in geordneten Reihen einziehender Chor spricht und singt. Als deutlichstes Beispiel kann die Parodos des Agamemnon von Aeschylos, von V. 40 bis 154, gelten. Es gehören dazu erstens die neun anapästischen Systeme, und dann die zunächstfolgende Strophe, Antistrophe und Epode in feierlichem daktylischem Versmaaße, welche die Weissagung des Kalchas enthalten, und mit dem Refrain: *Αἴλινον, αἴλινον εἰπὲ, τὸ δ' εὖ νικάτω* schließen. Während dieser Anapästen und des daktylischen Liedes muß der Chor die Entfernung von dem Bogenthor (der *ἀψίς*) der Parodos zur Linken durchwandelt und seine Aufstellung in der Mitte der Orchestra bewerkstelligt haben; 8) die Epode selbst beweist, daß der Chor nun einen festen Stand ergriffen hat und zur Ruhe gelangt ist. Daran schließt sich aber unmittelbar das erste Stasimon in fünf Strophen und Antistrophen, das sowohl durch seine metrische Beschaffenheit, als durch den poetischen Styl, sich eben so von der Parodos trennt, wie durch die mit der Anrufung des Zeus ganz neu beginnende Gedanken-Entwickelung. Solche parodische Lieder also muß Aristoteles in Gedanken gehabt haben bei seiner Definition der Parodos sowohl als des Stasimon, indem er auch die letztere Art von Gesängen hauptsächlich durch ihren Unterschied von der erstern bezeichnet. Dann läßt sich erstens begreifen, warum Aristoteles bei der Parodos den Ausdruck *λέξις* und nicht *ᾠδὴ* braucht, indem er dabei die anapästischen Systeme mitrechnet, die, wenn auch nicht im eigentlichen Sinne

8) Vgl. was Athenäus XIV p. 621 b. von den *ἰθυφάλλοις* sagt: *σιγῇ δὲ διὰ τοῦ πυλῶνος* (dasselbe was sonst *ἀψίς* oder *ψαλίς* heißt) *εἰσελθόντες, ὅταν κατὰ μέσην τὴν ὀρχήστραν γένωνται, ἐπιστρέφουσιν εἰς τὸ θέατρον κ. τ. λ.* Von diesem *σιγῇ εἰςελθεῖν* findet bei Aeschylos das Gegentheil statt.

gesprochen, doch auch gewiß nicht auf die Weise in Musik gesetzt waren, wie die Stasima und überhaupt die melischen Partieen des Chors. 9) Zweitens wird dadurch begreiflich, wie Aristoteles das Stasimon ein *μέλος χοροῦ ἄνευ ἀναπαίστου καὶ τροχαίου* definiren kann, wodurch offenbar der Unterschied gegen die Parodos hauptsächlich hervorgehoben werden soll. Denn da die Anapästen und Trochäen hier nicht einzelne metrische Reihen, dergleichen in allen lyrischen Partieen vorkommen, sondern nur längere Verse oder Systeme von diesen Maaßen bezeichnen können: so müssen nach Aristoteles solche Verse oder Systeme der Parodos besonders eigen gewesen sein. Dies stimmt ganz mit der Anwendung der Anapästen überein, wie wir sie in Aeschylos Agamemnon, und in mehreren andern Stücken dieses Dichters, und auch, nur in geringerer Ausdehnung und mit veränderter Anordnung, bei Sophokles im Ajas und der Antigone finden. Eine ähnliche Anwendung trochäischer Verse in der Parodos läßt sich freilich jetzt nur in der Komödie, wie in Aristophanes Wespen, nicht aber in der Tragödie, nachweisen, wiewohl der Scholiast zu den Acharnern V. 203 angiebt, daß wenn die Komiker und Tragiker den Chor im Laufe (*δρομαίως*) einführen wollten, sie ihn mit trochäischen Versen auftreten ließen. Aber auch Aristoteles muß doch wohl Tragödien, vielleicht ältere, vor Augen gehabt haben, wo der Einzug des Chors von der Recitation trochäischer Verse begleitet war.

Wenn wir dies als Grundbegriff der Parodos setzen, daß damit alles das bezeichnet wird, was ein in geordneten Reihen einziehender Chor singt und spricht: so entsteht die Frage, was mit diesem Ausdruck in solchen Tragödien benannt

9) Um solche Zwischengattungen, die in der Mitte zwischen Gesang und eigentlicher Rede standen, begreiflich zu finden, darf man nur an den Vortrag der Rhapsoden denken, der ein *ᾄδειν* im ursprünglichen Homerischen Sinne und doch kein Gesang nach Noten, kein *μέλος*, war. Solcher Mittelstufen gab es in der Griechischen Poesie offenbar mehrere und unter einander verschiedene.

werden konnte, wo der Chor gar nicht in seiner regelmäßigen Ordnung einzieht und von Anfang nicht als ein Ganzes auftritt, sondern wo die Choreuten einzeln und zerstreut (σποράδην) eintreten, und eine Zeitlang, ehe sie sich zu einem Ganzen ordnen, nur mit einzelnen Stimmen (κομματικῶς), oder auch in Verbindung mit den Personen der Bühne singen, welche gemeinschaftlichen Gesänge nach Aristoteles und Andern bekanntlich κομμοί hießen. Hier haben nun offenbar manche Grammatiker auch ein solches von einzelnen Chorpersonen, es sei allein, oder im Verein mit Personen der Bühne, gesungenes Lied πάροδος genannt, vorausgesetzt nur, daß der Chor damit zuerst vor den Augen der Zuschauer auftritt. Von dieser Art ist das von den Schol. zu Soph. Elektra V. 121 πάροδος genannte Lied in eben dieser Tragödie: Ὦ παῖ, παῖ δυςτανοτάτας, wo der Chor in sieben wahrscheinlich von einzelnen Stimmen vorgetragnen Strophen mit der Elektra (jedoch ohne antistrophisches Verhältniß zu deren Gesange) Reden wechselt. Eben so wird bei Plutarch Lys. 15 das Lied aus Euripides Elektra (V. 167): Ἀγαμέμνονος ὦ κόρα, Parodos genannt, wiewohl auch dies von der Stimme der Elektra unterbrochen, und gewiß nicht vom ganzen Chor, sondern nur etwa von zwei Koryphäen vorgetragen worden ist. Auch in Aeschylos Prometheus mußten die, welche Στένω σε τᾶς οὐλομένας τύχας Προμηθεῦ (V. 399) für das erste Stasimon erklärten (Schol. Aristoph. Wesp. 270), den Gesang, den der Chor der Okeaniden beim Hereinschweben auf den Flügelwagen in zwei Strophen und Antistrophen, welche von Anapästen des Prometheus unterbrochen werden, singt, für die Parodos halten; auch giebt hier diese Unterbrechung, da sie nicht eigentlich melisch ist, dem Chorgesange noch nicht nothwendig den Charakter eines Kommos, sondern die Anapästen stimmen vielmehr sehr gut mit der fortdauernden parodischen Bewegung des Chors.

Während aber in den vorher angeführten Zeugnissen, so

wie in den schon früher erwähnten Angaben über die Parodos in Euripides Phönissen und dem Alkmäon durch Korinth, auch offenbar kommos-artige Lieder, die der Chor beim Einzuge singt, Parodoi genannt wurden: machten dagegen andre von der Grundbedeutung des Worts eine ganz andere Anwendung, indem sie in den Tragödien, wo der Chor zerstreut hereinkommt, nicht das erste, kommatisch gesungne Lied, sondern erst den Gesang Parodos nannten, bei welchem der bisher noch nicht in Reihen und Gliedern geordnete Chor sich zuerst in regelmäßiger Weise aufstellt, um den gewöhnlichen Platz mitten in der Orchestra einzunehmen. Nur so begreift man, wie Plutarch, An seni sit r. g. 3, in Sophokles Oedipus auf Kolonos erst das Lied: *Εὐΐππου, ξένε, τᾶσδε χώρας* die Parodos des Stückes nennen kann, was er gewiß nach einem gewöhnlichen Sprachgebrauch, und nicht aus Willkühr oder Irrthum that (wie Lachmann, de mensura tragoed. p. 51 und in Niebuhrs Rhein. Museum Bd. 1 S. 325, geneigt ist anzunehmen, indem er, nach dem anderswo bemerkten Sprachgebrauch, auch in diesem Stücke das kommatische Einzugslied für die wahre und einzige Parodos nimmt). Denn grade der Oedipus auf Kolonos ist ein solches Stück, in welchem der Chor in unruhiger Bewegung und zerstreut hereinkommt, und nachdem er im Laufe der leidenschaftlichen Scenen voll ängstlicher Spannung, die die erste Hälfte des Stückes einnehmen, zwei Kommoslieder mit Oedipus und Antigone gesungen, erst gegen die Mitte des Stückes zugleich mit einer ruhigern Stimmung eine feste Stellung annimmt; das Lied aber, welches er in dieser Stellung zuerst singt, ist eben das von Plutarch erwähnte: *Εὐΐππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*. Man kann also in solchen Stücken, wenn man die verschiedenen Bedeutungen von Parodos sich zugleich zu benutzen gestattet, eine kommatische Parodos und eine dem Stasimon verwandte unterscheiden.

Es erhellt aus dem Gesagten, wie sich meine früher noch

nicht so vollständig entwickelte Ansicht von der Parodos verhält zu derjenigen, wonach sich die Parodos in ihrer Form nur dadurch von den Stasima unterscheidet, daß sie öfter eine Epode in der Mitte enthält. S. Hermann Elem. doctr. metr. p, 725 vgl. Recension der Eumen. S. 211. Allerdings kommt in einigen Tragödien der Umstand vor, daß in der ersten vom Chor gesungenen Partie eine Epode mitten zwischen antistrophisch geordneten Gesängen gefunden wird, aber dies kann schon der Seltenheit wegen nicht zum Charakter der Parodos selbst gehören, sondern muß auf der besondern Einrichtung dieser Dramen beruhen. Die Sache ist, daß in diesen Stücken die Parodos zugleich mit dem ersten Stasimon verknüpft ist, so daß auf das Lied, wobei der Chor seine gewöhnliche Stellung einnimmt, ein davon verschiednes folgt, das nach Art andrer Stasima vorgetragen wird. Natürlich hängt dies mit dem Antheil des Chors an der Handlung des Stückes zusammen; der Dichter verbindet mit der Exposition, welche die Parodos auf lyrische Weise darlegt, mit den Gedanken und Empfindungen, die das Kommen des Chors begleiten, sogleich eine andre Gedankenreihe, die einen wesentlichen Theil der im Drama selbst zu entwickelnden Stimmungen und Gesinnungen bildet. So gliedert sich von selbst die größte Gesangmasse der Art, welche ohne diese Trennung fast unförmlich erscheinen mußte, in Aeschylos Agamemnon. Der anapästische Theil der Parodos motivirt die Erscheinung der Greise, die beim Zuge gegen Troja zurückgelassen jetzt durch die von der Klytämnestra veranstalteten Opfer herbeigezogen werden, durch den Wunsch derselben zu erfahren, welche Botschaft diese Opfer veranlaßt habe, indem ihr Gemüth dabei zwischen Furcht und Hoffnung schwanke. Der eigentlich melische Theil der Parodos, der hauptsächlich aus daktylischen Versen von großer Feierlichkeit besteht, entwickelt alsdann den Grund dieser streitenden Empfindungen, dieses Schwankens zwischen Hoffnung und Furcht, der für die Greise

in dem Orakel des Kalchas liegt, welcher Prophet aus einem Vorzeichen bei dem Auszuge der Achäer einerseits den glücklichen Ausgang des Kriegs, aber zugleich doch auch den Zorn der Artemis gegen das Haus des Agamemnon erkannt hatte, aus dem Entzweiung und Unheil in der Familie des Herrschers hervorgehen könne. Mehr als dies kann wohl dem Gedanken-Inhalte nach, eben so wie der metrischen Form nach, nicht zur Parodos gezogen werden, da der Chor nun hinlänglich erklärt hat, was ihn herbeiführe, und welchen Antheil er an der Handlung nehme. Ehe aber der Chor mit der Klytämnestra in Unterredung kommen und von ihr die Botschaft der Eroberung Trojas erhalten durfte, war es nach dem Plane des Aeschylos durchaus nöthig, daß der Grund des Hasses, den Klytämnestra gegen Agamemnon hegt, deutlicher angezeigt wurde, als durch jene noch sehr unbestimmte Weissagung des Kalchas. Das Opfer der Iphigeneia, das diesen Zwiespalt im Hause der Atriden bewirkt, ist gewissermaßen schon ein Theil der Entwickelung, die im Drama durchgeführt wird, und bedarf daher nach Aeschylos Weise, der den Zusammenhang des Mythus immer in großer Vollständigkeit darlegt, einer Ausführung, die ihm durch ein Stasimon des Chors am besten zu Theil werden konnte, da die Erzählung sich mit einem höhern lyrischen Schwunge wohl verträgt, und ähnliche Erzählungen auch sonst bei Aeschylus den Inhalt eines Stasimon ausmachen. Die Trennung dieses Stasimon von der vorhergehenden Parodos ist sowohl durch die metrische Form, die sich an dieser Stelle wesentlich verändert, als durch die innre Anlage und Gedankenfolge sehr deutlich bezeichnet. Das Opfer der Iphigeneia ließ sich unmittelbar an die Weissagung des Kalchas anknüpfen, deren Erfüllung mit jenem Opfer beginnt; und gewiß würde dies geschehen sein, wenn der Dichter aus beiden ein gleichartiges Chorlied hätte machen und die Erzählung von dem Opfer in die Parodos aufnehmen wollen. Aber eben, weil dies nicht die Absicht des Aeschylus war,

nimmt der Chor an dieser Stelle, so zu sagen, einen ganz neuen Anlauf, und beginnt mit einer Anrufung an Zeus — von der wir anderwärts zu zeigen gesucht haben, wie sie auch durch die Einrichtung der Thymele in diesem Stücke motivirt war (S. Anhang zu den Eumen. S. 38.). Nur Zeus, sagt der Chor, könne den Geist der Sterblichen aufklären, er führe sie, wenn auch durch Leiden und Drangsale zur rechten Erkenntniß. Agamemnon habe damals nach langem Widerstande sich aus tadelnswerther Ehrsucht zur Opferung der Tochter entschlossen: aber die Folge davon sei noch nicht offenbar, die Verkündigungen würden indeß nicht unerfüllt bleiben 10). Der geheime Gedanke des Chors ist ohne Zweifel, daß mit der Opferung der Iphigeneia schon die Verderben drohenden Orakel des Kalchas in Erfüllung zu gehn angefangen hätten, indem die schwergekränkte Mutter als eine *οἰκονόμος δολία*, wie es im Orakel des Kalchas hieß, daheim geblieben sei und über die Rache der Tochter brüte. — Eben so besteht offenbar die große Masse von Chorgesängen am Anfang der Perser aus der Parodos und dem ersten Stasimon, so daß die Anapästen und die sechs Strophen nebst einer Epode in Jonischen Versen die Parodos und die vier Strophen in trochäischen Maaßen das Stasimon bilden. Nur findet hier das Besondre statt, daß die Epode nicht am Ende der Abtheilung in Jonischen Versen, sondern zwischen dem zweiten und dritten Strophenpaar steht: ein Umstand, der aber auch in andrer Hinsicht

10) Für den Gedankengang dieses Chorlieds, der bei der dunkeln und blos andeutenden Weise, in der dieser Chor spricht, gewiß nicht leicht zu fassen ist, und einen aufmerksamen Leser lange beschäftigen kann, ist das ein wichtiger Fingerzeig, daß der Gedanke, daß mit dem *πάθος* das *μάθος* eng verbunden sei, daß Dike den *παθοῦσιν* das *μαθεῖν* des Verhängnisses zuwäge, vor der Erzählung von dem Opfer der Iphigeneia steht, und nach dem Schlusse derselben wiederkehrt, V. 170 und 241 Well. (160 u 226 Kl.). Diese Erzählung soll nach Aeschylos Absicht eine Spannung hervorbringen, die für jetzt noch keine Beruhigung findet, als in dem allgemeinen Gedanken, daß die Orakel auf jeden Fall in Erfüllung gehn würden, und den *παθόντες* dann das *μαθεῖν τὸ μέλλον* zu Theil werden würde.

großes Bedenken erregt, und wohl durch eine Versetzung ganz beseitigt werden muß 11). Die Parodos ist hier der Ausmalung des Bildes von der ungeheuern Macht der Perser, die nach Europa hinübergegangen ist, gewidmet, und nur am Anfang und Ende treten Besorgnisse und Ahnungen des unglücklichen Ausgangs hervor; das Stasimon dagegen ist ganz eine Ausführung der Vorstellung, welche Trauer in Persien herrschen werde, wenn das Heer nicht zurückkomme, da alle streitbaren Männer die Heimat und ihre Frauen verlassen hätten. — In den Schutzflehenden des Aeschylos ist dieselbe Trennung sichtbar, aber ohne eine Epode zwischen den verschiednen Chorgesängen; doch scheiden sich auch hier die fünf Strophenpaare, welche zunächst auf die Anapästen der Parodos folgen, durch Inhalt und Ton, so wie durch die Wahl und Anordnung des Metrischen, so scharf von den drei fol-

11) Wie nämlich die Epode V. 93 — 101 Well., jetzt steht, zerschneidet sie den Gedankenzusammenhang auf das Unangenehmste. Der Herrscher Asiens, hieß es vorher, rückt mit seiner unermeßlichen Macht zu Lande und Wasser gegen die Hellenen. Niemand wird dieser Fluth sich entgegensetzen können, denn unwiderstehlich ist das Heer der Perser. Davon enthält die Strophe und Antistrophe nach der Epode die Begründung: Das göttliche Verhängniß hat von Alters her den Persern Kriege auf dem Lande zu führen angewiesen; auch haben sie (neuerdings) gelernt auf den Schiffen den Gefahren des Meeres zu trotzen. Zwischen diesen Strophen nun, welche die Hoffnung des Sieges bei den Persern unterstützen sollen, steht in der Epode ganz abgerissen die Unglücks-Ahnung: Wer aber kann unter den Sterblichen der Täuschung der Gottheit entgehn u. s. w. Offenbar kann diese erst eintreten, wenn jene stolzen Vorstellungen zu ihrem Schlusse gelangt sind, und gehört also an das Ende der Parodos. Selbst wenn man annähme, daß diese Epode von andern Stimmen gesungen worden sei, als die Strophen und Antistrophen, würde sie ihre Stelle nicht behaupten können. Der übrige Theil des Chors würde auf die ängstigende Besorgniß einer ἀπάτη θεοῦ, welche in der Epode angeregt worden ist, doch irgend eine Rücksicht nehmen müssen; er könnte nicht in dieser ruhigen Zuversicht auf die siegreiche Macht der Perser fortfahren. Auch schließt sich der Anfang des Stasimon: Ταῦτά μοι μελαγχίτων φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ, gar nicht an den Gedanken der siegreichen Macht, sondern der ἀπάτη θεοῦ an; nur darauf kann ταῦτα bezogen werden. So führt alles darauf, daß die Epode eine wirkliche Epode der in Jonischen Versen gedichteten Parodos, und nicht, wie es jetzt scheint, eine Art von Mesodos gewesen sei.

genden Strophen und Antistrophen, daß auch in diesem Stück eine unmittelbare Aneinanderfügung der Parodos und des ersten Stasimon anzunehmen ist. — Von spätern Tragödien sind Euripides Phoenissen als Beispiel einer solchen Stellung der Epode merkwürdig; denn im Orest, den man auch hiehergezogen hat, läßt sich die Eintheilung des Stückes: τίς νόσος ἢ τίνα δάκρυα bis πατρῴων παθέων ἀμοιβάν (V. 829 ff.) in eine Mesodos und eine Strophe und Antistrophe nicht ohne einige unwahrscheinliche Aenderungen durchführen. In den Phoenissen dagegen findet man eine offenbare Nachbildung jener Weise des Aeschylos, nur natürlich in kleinerem Maaßstabe. Die Parodos: Τύριον οἶδμα λιποῦσ' ἔβαν, reicht nämlich nur bis zum Schlusse der Epode: Δίρκαν προλιποῦσα; so weit wird davon Rechenschaft gegeben, woher der Chor komme, und was ihn an diesen Platz bringe. Die Strophe aber und Antistrophe, welche nach der Epode von Νῦν δ' ἐμοὶ πρὸ τειχέων an folgen, sind nicht blos ihrem trochaischen Metrum nach von dem glykonischen der vorhergehenden Partie ganz verschieden, sondern trennen sich auch davon in ihrem Inhalte, indem der Chor darin an dem Leiden, welches Theben bedroht, lebhaften Antheil nimmt, und die bedrängte, gefahrvolle Lage der Stadt mit wenigen, aber prägnanten Zügen schildert.

Hieraus wird deutlich werden, warum das einzige unterscheidende Merkmal, welches man zwischen der Parodos und dem Stasimon der Tragiker früher gefunden zu haben glaubte, daß nämlich die erste eine Epodos in der Mitte haben könne, nicht als gültig angenommen werden kann, indem es sich gar nicht auf die Construction der Parodos an sich bezieht.

Indem wir zu den Notizen des Tzetzes zurückkehren, finden wir zuerst, V. 43, eine sehr verkehrte Angabe über die Epiparodos, welche V. 109 wiederkehrt. Eukleides, sagt Tzetzes, nenne die μεταπάροδος ἐπιπάροδος, und darunter soll man sich den Eintritt eines andern Chors nach dem Auszuge

dessen, der vorher gesprochen, denken. Aber in welcher Tragödie käme ein doppelter Chor auf diese Weise vor; und wie könnte dies ἐπιπάροδος heißen. Gewiß ist ἐπιπάροδος nichts, als, was Pollux angiebt, ein zweiter Eintritt desselben Chors, der vorher durch eine μετάστασις verschwunden war. Auch kann Eukleides schwerlich jene falsche Definition gegeben haben, und für ἄλλον χοροῦ δ'ἔλευσιν αὐτὴν μοι λέγει ist daher α. χ. δ'ἔ. α. μοι λέγω zu schreiben, dem Präceptor-Tone gemäß, den Tzetzes durch das Ganze durchführt. Unter den hierauf folgenden Definitionen des Stasimon scheint die erste, sehr verworren ausgedrückte, im Wesen dieselbe zu sein, welche der Scholiast bei Tyrwhitt zu Aristoteles Poët. c. 12 giebt: τὰ δὲ στάσιμα, ὡς ὅτε ἵσταται (ὁ χορὸς) καὶ ἄρχεται τῆς θρηνῳδίας τοῦ δράματος, ähnlich wie bei den Schol. zu Aeschylos Persern in der Hypothesis. Die zweite Erklärung ist die von Aristoteles selbst (Poët. 12). Die dritte, welche dem Eukleides zugeschrieben wird, setzt, wie die meisten andern Angaben, das Unterscheidende des Stasimon in das Stehen des Chors, aber führt als Beispiel den Chorgesang an: Ὠκεανοῦ τις ὕδωρ στάζουσα πέτρα λέγεται, womit der Chor der Troezenischen Weiber im Hippolytos auftritt, den man sonst durchaus für eine Parodos nehmen muß; daher wohl ein Irrthum hier obwaltet 12). Was Tzetzes hierauf von der ἐμμέλεια, die er unkundigerweise als eine besondere Gattung von Chorliedern ansicht, dem κομμὸς und der ἔξοδος sagt, enthält außer einigen schiefen Ausdrücken nichts Neues und Eigenthümliches. Nachdem er nun, wie er meint, seine Eintheilung der Tragödie in das gehörige Licht gesetzt hat, geht er zu den Abtheilungen über, welche Eukleides und Andre, wie er behauptet, sehr unrichtig und Alles verwirrend, gemacht hätten. (Vor Ἐπείπερ V. 87 ist kein Punkt zu setzen;

12) Doch kehrt diese Definition, wie die andern aus Eukleides genommenen, mit demselben Beispiel aus dem Hippolytos V. 111 ff. wieder, wo nur die Interpunktion zu berichtigen ist.

es nimmt das vorige Ἐπείπερ wieder auf). Eukleides macht neun Theile der Tragödie, den Prolog, den ἄγγελος, den ἐξάγγελος, die πάροδος, ἐπιπάροδος, das στάσιμον, der ὑπορχηματισμός, das ἀμοιβαῖον, das σκηνικόν, die auf jeden Fall sehr regellos durcheinander geworfen sind; doch sind einige nicht unwichtige Angaben darunter 13). Dem Chor kommen darunter πάροδος, ἐπιπάροδος, στάσιμον und ὑπορχηματισμὸς zu; wobei die Auslassung der κομμοί sehr befremdet; doch können diese vielleicht als gemeinschaftliche Gesänge des Chors und der Bühnen-Personen unter dem σκηνικὸν mit einbegriffen sein. Dagegen ist die Unterscheidung der ὑπόρχησις oder des ὑπορχηματισμὸς als einer besondern Gattung von Chorliedern sehr bemerkenswerth. Man sieht daraus, daß in der Tragödie Tänze und Gesänge des Chors vorkamen, die sich vom Stasimon in ihrer ganzen Darstellungsweise unterschieden, und den lebhaften, mimisch nachahmenden Charakter und Ton der Hyporcheme, die als lyrische Gattung hinlänglich bekannt sind, angenommen hatten. Offenbar sind dies solche kleinere, aber von der lebhaftesten Empfindung durchdrungnen Chorlieder, wie das in den Trachinierinnen des Sophokles: Ἀνολολύξατε δόμοις (V. 205 ff.), wozu der Scholiast die bekannte Notiz giebt: τὸ μελιδάριον οὐκ ἔστι στάσιμον, ἀλλ' ὑπὸ τῆς ἡδονῆς ὀρχοῦνται, dergleichen in der That mit keinem bessern Namen als dem der Hyporcheme bezeichnet werden konnten. Die Anrufung des Päan in diesem Liedchen kann dem hyporchematischen Charakter keinen Eintrag thun; denn an einen eigentlichen Päan zu denken verbietet doch die leidenschaftliche Unruhe, welche darin herrscht; und da beide, Hyporcheme wie Päane, sich aus den Festen des Apollinischen Cultus entwickelten, und in gewissen Formen so nahe aneinandergränzten,

13) Ich finde indeß, daß dieselbe Eintheilung der Tragödie schon von Creuzer aus der oben, bei der Parodos, erwähnten Schellersheim'schen Handschrift mitgetheilt worden ist, Wiener Jahrbücher LXI S. 190.

daß die alten Literatoren in solchen Fällen über die Anwendung der einen oder der andern Benennung zweifelhaft waren (Plutarch v. d. Musik c. 9): so konnte gewiß auch in einem eigentlichen Hyporchem die Anrufung: ἰὼ, ἰὼ Παιάν, mit andern gemischt vorkommen. Wie in diesem Liede in den Trachinierinnen die Anrufungen des Apollon und die Ausdrücke Bacchischer Begeisterung verbunden werden: so fordert in einem ähnlichen, nur etwas mehr entwickelten und geordneten Liede, in Sophokles Aias V. 693 ff., der Chor den Pan als Gott der Tänzer auf, Nysische und Knosische Tänze aus dem Stegreif (weil die Freude selbst sie dem Chor eingiebt) mit ihm aufzuführen. Bei den Knosischen Liedern wird hier bekanntlich an die alte Uebung lebhafter und wilder Tänze in Kreta, aus denen unter der Pflege des Thaletas das eigentliche Hyporchema erwuchs, gedacht, und indem dieselben zugleich Nysische heißen, an die nahe Verwandschaft erinnert, in welcher diese mit bacchischen Tänzen, insbesondere dem Satyrtanze Sikinnis, standen 14). Die Angabe des Eukleides giebt uns das Recht, diese und alle ähnlichen Lieder, welche die Tragiker eingestreut haben, tragische Hyporcheme zu nennen. Daß das Hyporchem sich noch mehr für das Drama-Satyrikon eignet, scheint Tzetzes (V. 116) auch aus dem Eukleides genommen zu haben; daß aber Eukleides dasselbe ὑπόρχησις nenne, was sonst Emmeleia heiße, ist natürlich eine bloße Zuthat und eigne Combination des Tzetzes. Wir dürfen im entschiednen Widerspruch mit Tzetzes behaupten, daß die Emmeleia grade nicht die Tanzweise jener tragischen Hyporchemen gewesen sei, sondern vielmehr hauptsächlich

14) Auch das Hyporchem des Phliasier Pratinas, welches Athenäos XIV p. 617 mittheilt, hat einen ganz Bacchischen Charakter. Es ist sehr zu zweifeln, ob dies Hyporchem, wie es gewöhnlich genommen wird, als ein besonderes lyrisches Gedicht anzusehn ist. Nach dem obigen wird es wahrscheinlicher, daß es ein dramatisches Hyporchem war, aber wohl eher aus einem Drama-Satyrikon, als aus einer Tragödie.

für die Stasima passe. Die Emmeleia wird von allen Zeugen als ernst und würdevoll geschildert; das Hyporchem verlangt wilde, mitunter auch muthwillige Bewegungen und Gesten. Athenäos in der bekannten Parallelisirung der dramatischen und lyrischen Tanz-Gattungen (XIV p. 630) stellt der tragischen Emmeleia die γυμνοπαιδικὴ wegen des gemeinsamen Charakters ernster feierlicher Würde an die Seite 15), eben so die Pyrrhiche der satyrischen Sikinnis wegen der Schnelligkeit und Energie der Bewegung in beiden, die hyporchematische Tanzweise aber dem komischen Kordax, wegen des muthwilligen, spielenden Charakters beider. Hiermit stimmt auch die Nachricht, daß von den beiden Meistern der Italischen Tanzkunst oder Pantomine Pylades die Richtung der Tragödie verfolgte, Bathyllos aber in seinen Tanzweisen sich an den Kordax anschloß, und eben dieser eine Art von Hyporchemen anordnete, worin eine Nymphe Echo oder Pan oder ein schwärmender und verliebter Satyr vorgestellt wurde 16). Es ist also klar, daß die Emmeleia durchaus nicht zu den hyporchematischen Tanzliedern paßte, sondern ihren Sitz nur in den übrigen Chorgesängen haben konnte, die zur Gattung des

15) Es gab also an dem Spartanischen Feste der Gymnopädien einen Tanz, in dem die Schönheit der tanzenden γυμνοὶ παῖδες durch eine erhabne Feierlichkeit veredelt erschien. Damit ist aber keineswegs geläugnet, daß auch andre, mehr muntre und muthwillige Tanzweisen an eben diesem Feste vorkamen, das recht dazu gestiftet war, um die Freude an der frischen Lebenskraft und audax lascivia der Jugend aufs höchste zu steigern. In gewissen Tänzen der Gymnopädien ahmten die Knaben auf eine gefällige Weise die Bewegungen des Ringkampfs und Pankrations nach, und gingen dann auch in die wilden Tanzweisen des Bacchischen Cultus über. Athenäos XIV p. 631 XV p. 678. Auch war in den Tanzweisen der Gymnopädien viel Scherz und Spaß (Pollux IV, 14, 104); was auf mimische Vorstellungen nach Art der Hyporcheme deutet. Hyporchematische Tänze mußten um so mehr an den Gymnopädien vorkommen, da die Einrichtung der orchestischen und musikalischen Ergötzungen an diesem Feste den Musikern zugeschrieben wird, an deren Spitze Thaletas steht (Plutarch v. d. Mus. 9), und eben dieser Thaletas besonders als Dichter und Componist von Paeanen und Hyporchemen berühmt war.

16) Plutarch Quaest. Sympos. VII, 8, 3 p. 325 Hutten, und Athenäos I p. 20.

Stasimon und Kommos gehören. Die Stasima muß man sich gewiß mit sehr einfachen Tanzbewegungen begleitet denken; ein vielfach gesticulirender Tanz würde zu dem gewöhnlichen Inhalt und Charakter eines Stasimon wenig stimmen, daher die große Menge von Gesten (σχήματα), die vom tragischen Tanz angeführt werden, wenn nicht in den Hyporchemen, besonders in den Kommen und kommatischen Liedern ihre Stelle finden mußten 17). So wird auch die merkwürdige Nachricht von dem Tänzer des Aeschylos, Telestes, daß er beim Tanzen der Sieben gegen Theben die Ereignisse durch den Tanz deutlich dargelegt habe (Athenäos I p. 21), schwerlich auf eine andre Weise verstanden werden können, als daß Telestes als Hegemon des Chors in solchen kommatischen Liedern, wie gleich das erste in den Sieben ist (V. 78—163), worin die Gefahren, welche Theben bedrängen, mit der größten Anschaulichkeit geschildert werden, durch malende Bewegungen und Gesten des Tanzes diesen Schilderungen noch mehr Lebhaftigkeit und ergreifende Wahrheit gegeben habe.

Was aber zweitens die Bühnenpersonen anlangt: so unterscheidet hier Eukleides außer dem Dialog (τὸ ἀμοιβαῖον) und dem Gesange (τὸ σκηνικὸν) drei Partieen, wo Bühnenpersonen einzeln sprechen, den Prolog, den ἄγγελος und den ἐξάγγελος. Die Unterscheidung des Boten, der Nachrichten aus der Fremde bringt, und dessen, der Meldung thut von den Dingen, die sich im Hause ereignet haben, ist auch aus andern Notizen 18) und aus den Personen-Registern der alten Tragödien bekannt genug. Auch war ohne Zweifel die ganze

17) Nur vom ξιφισμός wird ausdrücklich gesagt, daß er ein σχῆμα ἐμμελείας war. S. besonders Pausanias bei Eustath. zur Ilias Σ. p. 1167, 22 Rom.

18) S. Valckenaer zu Eurip. Hippolyt. V. 776 p. 246. — In der oben angeführten von Creuzer bekannt gemachten Notiz (Wiener Jahrb. LXI S. 190) ist das hier Eingeklammerte zu ergänzen: ἄγγελος δέ ἐστιν ὁ τὰ ἔξω τῆς πόλεως πεπραγμένα [τοῖς ἐν τῇ πόλει, ἐξάγγελος δὲ ὁ τὰ ἐντὸς τῆς οἰκίας πεπραγμένα] τοῖς ἐκτὸς τῆς οἰκίας δηλῶν.

Erscheinung, Kostüm und Maske dieser beiden Boten ganz verschieden, da nur der eigentliche ἄγγελος die Tracht eines Herolds oder eine ihr ähnliche und daran erinnernde annehmen konnte. Bei der festen und gleichmäßigen Gestalt, welche alle äußern Einrichtungen des alten Theaters trugen, ist wohl anzunehmen, daß die beiden Masken, mit denen nach Pollux IV, 19, 138 Diener, welche Botschaften zu überbringen hatten, ausgerüstet wurden, die eine dem ἄγγελος, die andre dem ἐξάγγελος zuzutheilen sind. Die eine trägt den Namen des σφηνοπώγων oder Keilbärtigen; dazu gehört ein kräftig blühendes Aussehn, ein hoher, breiter und im Umkreise eingesenkter Haaraufsatz (Onkos), blondes Haar, scharfe Gesichtszüge und rothe Farbe. Offenbar hat diese Maske große Aehnlichkeit mit dem Hermes der ältern Griechischen Kunst, der auch mit keilförmigem Barte (Artemidor. Oneirokr. II, 37), von kräftigem, männlich blühendem Aussehn und überhaupt jener Beschreibung sehr ähnlich vorgestellt wird, so daß man sich auch die Anordnung der Haare am Onkos nach alterthümlichen Hermen wird deutlich machen können. Dagegen hat der ἀνάσιμος oder ἀνάσιλλος (über welchen Ausdruck die Erklärer des Pollux u. der Unterz. im Handbuch der Archäol. §. 330 Anm. 4 Einiges bemerkt haben) einen hohen Onkos von blondem Haar, das von dem Mittel der Stirn sich stark emporsträubt, keinen Bart und eine röthliche Gesichtsfarbe — also eben keine Aehnlichkeit mit einem Herold, so daß man ihn vielmehr für den Boten aus dem Hause halten muß. Da dieser ἐξάγγελος in der Regel von Schreckensscenen berichtet, die er in dem Innern des Hauses gesehn, so kann vielleicht auch das aufgesträubte Haar darauf eine symbolische Beziehung haben. Nach Tzetzes, oder vielmehr Eukleides, war nun auch das Local, woher der ἄγγελος und ἐξάγγελος kamen, und die Richtung, die sie nahmen, sich grade entgegengesetzt, indem der erstre von der rechten Seite nach der linken geschritten kam, der andre aber, nämlich der ἐξάγγελος, durch

die Halle zur linken eintrat. Von diesen Angaben ist die erste ganz den oben erörterten Bestimmungen gemäß; dagegen sollte man doch vom ἐξάγγελος erwarten, daß er aus den Pforten, welche in der Bühnenwand angebracht sind, hervortreten werde, indem diese das Haus mit seinen verschiednen Abtheilungen vorzustellen pflegen, die linke Parodos aber die Richtung von der Stadt her anzeigt; und in der That wüßte ich nicht, wie man die Angabe des Eukleides, nach welcher der ἐξάγγελος dem ἄγγελος in der Art seines Auftretens grade entgegengesetzt wird, rechtfertigen könnte.

Hierauf kommt Tzetzes auf andre, leider ungenannte, Schriftsteller zu sprechen, welche die Tragödie in zehn Theile zerlegten, nämlich: Prolog, Rede, Dialog, ἄγγελος, ἐξάγγελος, Bühnengesang, κούρισμα, σάλπιγξ, σκοπὸς und Chor. In dieser sehr auffallenden Eintheilung sind alle Chorgesänge unter einer Rubrik befaßt; das andre sind sämmtlich Vorgänge auf der Bühne, die sich auf eine so bestimmte Weise unterschieden haben müssen, daß man daraus besondre Theile der Tragödie machen konnte. Auch fügt Tzetzes einige Notizen zur Erklärung bei über die fünf Stücke, welche Eukleides weggelassen habe (ἅπερ παρειάθησαν Εὐκλείδῃ λόγοις), so wie die Andern dagegen weggelassen hätten, was Eukleides dafür habe (καθὼς τὰ Εὐκλείδης ἀντ' αὐτῶν τοῖς λόγοις soll es wohl heißen). Die Rede (ῥῆσις) bedeutet hier Monologe, wie den des Polyneikes, womit er in den Phönissen zuerst auftritt. Das κούρισμα wird als ein klagender Gesang trauernder Personen, welche geschornes Haar tragen, beschrieben. Damit ist zusammenzuhalten, daß Pollux IV, 19, 140 u. 141 unter den tragischen Frauen-Masken zwei aufzählt, welche den Namen der geschornen Jungfrau, κούρισμος παρθένος, führen. Beide stellen unglückliche und trauernde dar; besonders hat die eine glatt anliegendes, ungescheiteltes Haar ohne allen Schmuck von Locken, als eine schon seit langer Zeit vom Unglück Niedergedrückte. Solche Scenen also, in welchen Per-

sonen dieser Art ihr Leid kundthun, wie die Sophokleische Elektra in dem ersten Kommos und die Euripideische in dem Gesange ἀπὸ σκηνῆς: Σύντειν', ὥρα, ποδὸς ὁρμάν, müssen wohl von manchen Alten κούρισμα genannt worden sein. Die σάλπιγξ wird als eine Rede bezeichnet, welche ein Treffen darstellt (λόγος συμβολὰς μαχῶν λέγων); woraus wir abnehmen, daß Feldherrn-Reden, durch welche Krieger an bestimmte Stellen abgeordnet oder zum Kampfe aufgemuntert wurden, mit Trompeten-Stößen eingeleitet oder beschlossen wurden: wie z. B. die Scene in den Sieben gegen Theben, wo Eteokles die Gegner der sieben Argivischen Helden ernennt. Auch außerdem konnten in der Tragödie Trompetenstöße, in Verbindung mit Heroldsrufen, oft genug vernommen werden, wie bei der Gerichtsversammlung in Aeschylos Eumeniden (V. 536), wo der Herold als Stillschweigen gebietend die Hauptsache ist, und die Trompete nur dazu dient, auf seinen Ruf noch mehr aufmerksam zu machen, so daß auf keinen Fall Athena dort sagen kann, wie man doch mit großer Zuversicht behauptet hat: „Rufe aus Herold; oder es soll auch die Trompete ihre Stimme erheben." Endlich wird noch als etwas Besonderes der Σκοπός oder Späher hervorgehoben, der eine Ankunft aus der Fremde schon von weitem sieht und voraus anzeigt. Nach dieser Erklärung kann darunter keine solche Scene, wie die Rede des Wächters der Feuerzeichen im Agamemnon des Aeschylos, oder die Ausschau der Antigone in Euripides Phönissen, verstanden werden, wiewohl auch diese wohl im weitern Sinne darunter zu begreifen sein möchten; aber eigentlich und zunächst ist nur eine solche gemeint, wie die in Aeschylos Schutzflehende V. 691. ff. ist, wo Danaos von der κοινοβωμία aus, an der seine Töchter Schutz gefunden, das Herannahen des Aegyptischen Schiffes erblickt und ausführlich beschreibt. Es versteht sich nun wohl, daß diese Bezeichnungen einzelner Stellen und Situationen aus der Tragödie, wie sie durch κούρισμα, σάλπιγξ und σκοπός gegeben

werden, nicht erschöpfend sind, und es auch wohl gar nicht sein sollten, so daß vielleicht erst Tzetzes oder ein andrer Grammatiker dieser spätern Zeit aus einer zufälligen Aufzählung verschiedner Parthieen in der alten Tragödie seine zehn Theile gemacht hat.

Wie nun Tzetzes diese aus Eukleides und den Andern genommenen Angaben verarbeitet, und welchen verworrnen Mischmasch er daraus bereitet, verlohnt nicht der Mühe näher zu zergliedern. Dagegen bringt er gegen Ende über die Anwendung der metrischen Formen in der Tragödie Angaben bei, die offenbar aus einer andern Quelle, als aus seinen eignen trivialen Kenntnissen, geflossen sind. Der Inhalt seiner Angaben ist der, daß in der Tragödie zehn verschiedne Metra gefunden würden, nämlich in Dipodieen 1. Jamben, 2. Dochmien; dann in Dipodieen, aber auch nach einzelnen Füßen zu messen: 3. Trochäen, 4. Kretiker, 5. Daktylen, 6. Bacchien; außerdem 7. Choreen, 8. Prosodiaci, 9. mitunter Proceleusmatici, 10. Jonici a minore. Diese zehn Gattungen würden in den antistrophischen Gesängen und Stasimen gefunden (*μελῶν στάσει*, vgl. Aristoph. Frösche V. 1281), die Trochäen aber, Kretiker, Dochmien und andre flüchtige Rhythmen gemischt mit Jamben in den kommatischen d. h. kommosähnlichen Liedern 19) (*συγγραφὰς τῶν κομμάτων*). Hier ist nun freilich die Aufzählung der Metra, die bei den Tragikern vorkommen, theils unvollständig, theils von sonderbaren Mißgriffen entstellt; doch ist es möglich, daß ein kundiges Auge auch darin eine Spur gelehrter Ueberlieferung entdeckt. Da-

19) Wiewohl *κομμός* gewiß von dem *κόπτεσθαι* als Gebrauch der Trauer herkömmt, und *κόμματα* nur zerschnittne Glieder bezeichnet, hingen doch in der alten Kunstsprache des Dramas beide Ausdrücke nahe zusammen. Denn da die *κομμοὶ* nach ihrer ganzen Einrichtung größtentheils von einzelnen Choreuten vorgetragen werden mußten, und danach in viele kleinere Abtheilungen zerfielen: so konnte man sie zugleich *κόμματα* oder *κομματικὰ* nennen, wie die unter mehrere Stimmen vertheilten, aber von keiner Stimme *ἀπὸ σκηνῆς* unterbrochnen Chorgesänge.

gegen ist die folgende Unterscheidung der Metra der Stasima und Kommen, wenn sie auch wenig positives Resultat gewährt und durch Tzetzes ungeschickten Ausdruck ebenfalls sehr verdunkelt ist 20), doch im Allgemeinen gewiß richtig, und auch darin treffend, daß sie von den kommatischen Versmaaßen hauptsächlich verlangt, daß sie für hurtige Bewegung geeignet sein sollen.

Wir schließen diese Scholien mit dem Schlusse des neuherausgegebnen Stückes, in der Hoffnung, daß wenn sie auch die schwierige Untersuchung über die Oekonomie des alten Dramas nicht bedeutend fördern, man sie doch des Autors, der darin commentirt wird, nicht unwürdig finden werde.

20) Sollen die *χοριομικτα σὺν ἰαμβείῳ μέτρα* V. 197 Choriamben sein?

K. O. Müller.